АРХИВ
РУССКОГО
АВАНГАРДА

Н. УДАЛЬЦОВА

ЖИЗНЬ РУССКОЙ КУБИСТКИ

ДНЕВНИКИ,
СТАТЬИ,
ВОСПОМИНАНИЯ

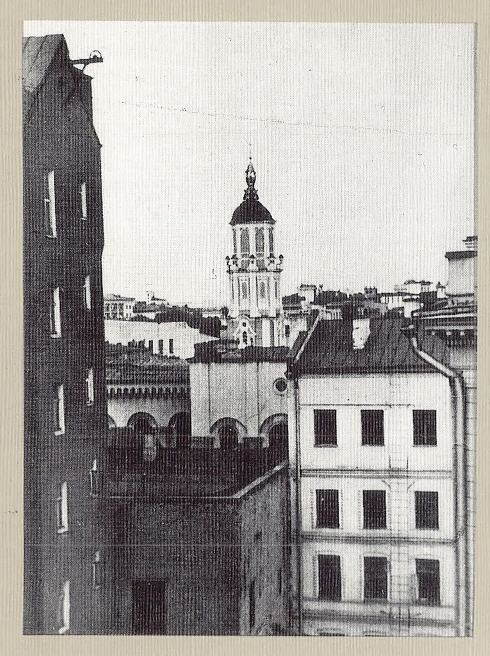


ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ АГЕНТСТВО «RA»

МОСКВА 1994

Н. УДАЛЬЦОВА. ЖИЗНЬ РУССКОЙ КУБИСТКИ





Вид из окна квартиры Н. Удальцовой на Мясницкой улице в Москве

Я понимаю органическую жизнь, но человеку даны мысль и чувство. И главное в жизни человека — это «мысль и чувство», чувство боли или радости, это чувство — вещь субъективная и поэтому для большинства людей, основанных на чувстве, дает максимум или минимум страдания или радости.

Мысль более объективная вещь и дальше от чувства. Людям мысли жить легче, они объективнее, и, может быть, продуктивнее результаты их жизни.

Говорят, искусство построено на чувстве, это неправда, искусство более, чем какая-либо наука, построено на напряжении сознания. Ведь в сознании есть еще и подсознание, а оно ведь не есть чувство. Может быть, искусство производится больше этим подсознанием, чем сознанием.

Что такое моя жизнь, я не знаю тоже, но я знаю, что она должна быть только работой в искусстве.

Но вопрос: нужно ли всегда быть с художниками, это обостряет напряжение, да. Но почему мне в тишине лучше работается и лучше думается? Малевич — Татлин работают совсем одни, и их работы чище по идее, яснее по выражению, чем наши. Нет, еще недостаточно одиноки мы, недостаточно отреклись от близких и себя.

Из дневника Н. Удальцовой (1917)

А Р Х И В
Р У С С К О Г О
А В А Н Г А Р Д А

Составители
Е. А. ДРЕВИНА и В. И. РАКИТИН

Комментарии
Е. А. ДРЕВИНОЙ, В. И. РАКИТИНА
А. Д. САРАБЬЯНОВА

Оформление серии
Н. Г. ДРЕНИЧЕВОЙ

Серия «Архив русского авангарда»
выходит под общей редакцией
В. И. РАКИТИНА и А. Д. САРАБЬЯНОВА

АРХИВ
РУССКОГО
АВАНГАРДА

Н. УДАЛЬЦОВА

ЖИЗНЬ РУССКОЙ КУБИСТКИ

ДНЕВНИКИ,
СТАТЬИ,
ВОСПОМИНАНИЯ



ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ АГЕНТСТВО «RA»

МОСКВА 1994

ББК 85.143 (3).7
У 28

У $\frac{80102-003}{025(03)-94}$ без объявл.

ISBN 5-85164-026-х

«ФОРМА ИСКУССТВ ТРЕБУЕТ СООТВЕТСТВЕННОЙ ЕЙ ФОРМЫ ЖИЗНИ»[1]

Надежда Удальцова — мастер, полемист, педагог, свидетель художественной жизни и просто жизни, совсем не простой жизни. Она пишет для себя — привычка XIX века, почти исчезнувшая в 30-е годы нашего. Пишет, чтобы понять себя, разобраться в ходе событий, сохранить честность и ответственность перед Искусством (и модернистское, авангардное, оно остается абсолютно светлым). Она живет в реальной жизни, но не приспосабливаясь,— серьезно, умно или не задумываясь,— к меняющемуся, становящемуся и развивающемуся социуму.

В ее записях возникают неожиданные факты, сценки, чувства, новое отношение к художественному процессу. Она достаточно ясно отдает себе отчет в историческом масштабе событий, в которые она оказывается вовлечена, и остается чуждой групповой ограниченности и самовосхвалению.

«Трамвай В», «Ноль-десять», «Магазин» — кружок художников, организовавший и сорганизовавшийся вокруг этих легендарных выставок, совершил решающий переворот в русском искусстве. Кружок этот носил характер выставочного сообщества новаторов, а не группы пропагандистов и утвердителей нового «изма». Но именно здесь были «обнародованы» и рельефы Владимира Татлина, и супрематизм Казимира Малевича. Удальцова писала текст для буклета «Владимир Евграфович Татлин» (черновики сохранились в ее архивах), изданного к выставке «Ноль-десять»; в 1917—1918 годах — она рядом с Малевичем.

События художественной жизни 1917—1918 годов Удальцова воспринимает изнутри. Как их жертва — собрания, собрания, собрания, когда писать? — и как их созидатель. Ее восприятие резко не совпадает с псевдоромантическими клише, ставшими с 60-х годов почти неотъемлемыми атрибутами в разговорах, выспренних и якобы восторженных, об искусстве этих лет и ситуации вокруг него. Романтизм без конца и без края?

Читаем записи. Никакой аффектации. Сдержанность. Строгость. Сомнения. Страхи (весьма обоснованные). И желание защитить новое искусство перед стихией жизни в эпоху гражданской войны.

Жизненная точка отсчета — нормальный гуманизм, когда человек, его жизнь — мера вещей. (Конечно, для тех, кто идет дальше,— впрочем, не забудем об эпатажной иронии: человек — мера портных[2].)

Художественная точка отсчета? Ну тогда мы могли бы дать записям Удальцовой заголовок — «Записки русской кубистки». Ведь именно с кубизма, с установления взаимоотношений с ним или преодоления его и начинается для нее современная художественная культура. (Как, скажем, для Ларионова или Малевича она начиналась с импрессионизма Клода Моне[3].)

Конечно, само понятие русского кубизма, в отличие от классического, парижского, достаточно аморфно, расплывчато. Это и протокубизм — «скифство» Натальи Гончаровой, и абстрагированные композиции Владимира Бурлюка, и «металлический кубизм» Малевича, но и реакция на кубизм «Бубнового валета», и как бы возвращение к кубизму после беспредметничества Владимира Лебедева на рубеже 20-х годов[4].

Удальцова, как и Любовь Попова, «проходила» кубизм в Париже и восприняла его уже не как моду дня, а просто как естественное начало своей работы, новый канон, который необходимо знать. Кубизм и русское беспредметничество становились вехами одного пути.

Кубизм, футуристическая динамика, рельефы Татлина (чуть позже добавится супрематизм) — все существует вместе в картинах Удальцовой. Много картин в одной, и в то же время они существуют или сосуществуют мирно, становясь единой, абстрагированной, гармонией.

Супрематизм Удальцовой? Она проходила через него одновременно с Поповой, Пестель и Софьей Каретниковой. Для нее это чистая радостная декоративная система. Ее эскизы энергичны и эффектны.

Хотела ли она попробовать свои силы в супрематитческой живописи? Ответить точно на этот вопрос весьма и весьма трудно. Конечно, в этот момент у Удальцовой не было подобающих условий для работы над большими полотнами (а ей хотелось сделать нечто строго организованное, по-своему монументальное). Но и думает она не о супрематических композициях, а об абстрагированной полукубистической композиции «Цирк»...

В начале 20-х годов, точнее, к 1923 году, кажется, что Удальцова, как и Древин, отходит от авангардной живописи. Снова в природу, бросок чуть ли не в дикий, не то «фовистский», не то «лучистский», импрессионизм.

Организационно — после Ассоциации крайних новаторов, Инхука — Удальцова и Древин «скатываются» в «центр», выступив на московской «Выставке картин» в 1923 году, где тон задавали бывшие бубнововалетцы, а позже оказываются на выставках ОМХа — Общества московских художников.

Растерянность? Конечно. Но однозначный ответ здесь объясняет немногое.

Разумеется, союз Удальцовой и Древина был в большой степени практическим. В условиях почти полного отсутствия частного художественного рынка — хотя, казалось бы, нэп должен был создать такой рынок — государство было если не единственным, то главным фактором экономики художественной жизни. Бывшие бубнововалетцы были одними

из немногих, кто умело балансировал между миражами — фрагментами художественного рынка и государственной художественной политикой.

Другой момент — и он немаловажен — внутрихудожественная полемика 1921–1922 годов. Александр Родченко, Любовь Попова, Варвара Степанова и некоторые другие мастера, близкие Удальцовой в предшествующие годы (к Древину, пришельцу из Латвии, только присматривались), стали приверженцами идеи производственного искусства. Они противопоставили ее, доведя до абсурда, не без помощи теоретиков, например, Бориса Арватова, свободному беспредметному творчеству, которое еще вчера казалось и целью, и самоцелью. Станковое искусство — искусство буржуазии. Станковое искусство — искусство вчерашнего дня. Любой из лозунгов становился привязчивым ярлыком. Феномен этого нового иконоборчества сложен. Удальцова и Древин, как и Борис Королев, Иван Клюн, а до этого Василий Кандинский, не приняли новой концепции и вышли из Инхука...

Куда идти, с кем блокироваться — вопрос жизненного выживания. Но при этом сразу заметно, что, участвуя в разных выставочных объединениях 20-х годов, вплоть до выступлений с группой «Тринадцать», Удальцова и Древин сохраняют свою обособленность от спутников по художественным будням.

Вроде бы временами они говорят с бывшими бубнововалетцами почти на одном языке и об одном и том же. Констебль, Коро́, тяга к природе, хватит мертвых схем...

Но сходство слов обманчиво.

Слишком разный художественный багаж за плечами.

Разное отношение к кубизму, воспринятому одними сквозь призму Сезанна, как его продолжение, другими, в том числе Удальцовой, как начало и опора нового движения.

Разное отношение к беспредметничеству. Если исключить цветовую вакханалию орфизма Аристарха Лентулова, то беспредметность, как новое художественное состояние, оказалась в целом чуждой мастерам этого круга.

Да и сам выход из прежних композиционных схем носил разные цели.

У «Бубнового валета» — вернуть живое ощущение живописи через обращение к натуре и жизненным мотивам. В результате часто получался своего рода сезаннистский реализм, мирно (или относительно мирно) соседствовавший с социально ангажированной традиционно реалистической живописью, включая и «мещанский» реализм многих членов АХРР. Налицо — с точки зрения искусства — возврат к прежним, лишь немного обновленным, системам видения. Снова картина становится сценой, картинкой.

У Удальцовой и Древина совершенно иная внутренняя установка. Писать, как не умели раньше. Непосредственность — да, но она уже не бесхитростная импрессия, а первичное живописно-пластическое ощущение. Жизнь цвета — открыть ее. Эта задача требует высокой художественной культуры.

Происходит выход сквозь природу за видимое в природе. Мистика? Гораздо точнее определить это как живописную интуицию, которая становится и предметом, и целью живописи.

Так получается, что художники не выходят из системы беспредметного искусства, а пытаются найти его природоестественную, импульсивную форму.

Поэтому неудивительно, что так называемый реализм Удальцовой и Древина обычно резко выпадает из общих представлений о живописи 20-х — первой половины 30-х годов.

Конечно, были и некоторые иные попытки такого рода (например живопись Алексея Моргунова в конце 20-х годов или живописно-пластический реализм Веры Ермолаевой и других последователей Малевича). Но по задачам и эмоциональной интонации Удальцова и Древин — отдельные художники, уникальные художественные личности в культурном контексте эпохи.

Поездка на Алтай (а потом в Армению) определила место Древина в искусстве тех лет. Но и для Удальцовой эти поездки были важны.

Взаимоотношения двух художников, как мастеров, конечно, не были идилличны. С 1922—1923 годов Древин начинает оказывать на Удальцову очевидное влияние. Они работают рядом и вместе пытаются понять суть возникающих проблем. Но ее индивидуальность легко угадывается. Дело не в том, что Удальцова «дальше успела продвинуться в своих картинах к реалистическому образу»[5] — трудно понять, что это значит конкретно, — а в определившейся тяге Удальцовой к строгой лирике; для нее это важнее, чем для ее спутника жизни, — детали, конкретные воспоминания, точность сочинения...

Поздняя Удальцова — здесь мы найдем, если не будем подходить предвзято, свои взлеты. За иными простыми натюрмортами ощутим хорошо усвоенную композиционную школу Парижа. Были годы, когда все удавалось. Скажем, 1945-й и 1946-й.

Удальцова живет вне эстетики соцреализма. Для нее простые композиции — знак преданности искусству живописи, утверждение живописной культуры, в противовес натурализму и академизму. Чего же удивляться, что она, как и в 30-е годы, снова зачисляется бдительными академиками от художеств в формалисты.

Ее позиция — как и у Татлина, Фалька, Осмеркина — жить искусством и оставаться не замеченной официальными героями. Внимание опасно...

Как изменились критерии! И вот Александр Родченко, с которым они принципиально разошлись еще в начале 20-х годов, посетив Удальцову, пишет своей жене Варваре Степановой, бывшей неистовой производственнице: «Был <...> у Удальцовой, показывала живопись. Жалко, что не видела ты, очень хорошая»[6].

Василий Ракитин

МОИ ВОСПОМИНАНИЯ. МОЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

В 1905 году я начала работать в школе Юона[1]. Как это случилось — я и мои сестры много рисовали в детстве. У нас был свой замкнутый мир, населенный людьми и детьми. Мы играли в этих людей и изображали их в наших рисунках цветными карандашами. Гимназия убила этот творческий детский мир.

Я готовилась, как все мои сверстники, поступать в университет, готовилась, учила латынь, случайно опоздала подать прошение, и чтобы не пропал год, решила заняться рисованием. Попала в школу Юона, сначала я ходила три-четыре раза в неделю, потом искусство захватило меня, и моя участь была решена. Некоторое значение имел художник Н. П. Ульянов[2], который, увидя мои детские рисунки, сказал, что школа мне не нужна, что я — готовый художник, долженствующий лишь найти себя. Это «найти себя» определило весь мой путь.

Все, что я делала у Юона и что делали мои сотоварищи, было мне глубоко чуждо. В детстве я увидела Эрмитаж, и старые мастера поразили меня. Русская школа, как современная, так и прошлая, была для меня лишь картинами с содержанием.

В 1908 году я впервые увидела французов, я была потрясена[3].

Это искусство, это творчество, это детские рисунки, это — не сырая «живопись больших». Поразил Гоген именно своей образностью. Еще раньше в 1907 году я видела выставку Мусатова[4], и это был первый русский художник, поразивший меня.

И вот начинаются поиски себя, я ясно сознавала, что-то я сделать должна, только [надо] искать и искать. В поисках прошло довольно лет.

Я уходила от Юона на «Башню»[5] — свободную мастерскую, где работали несколько лиц: А. И. [Трояновская], Барт, моя сестра, умершая молодой и бывшая глубоко талантливой[6], Л. С. Попова; оттуда к Кишу[7] — в темный угол, снова Юон, работа дома, снова «Башня».

Теперь, вспоминая все эти искания, я вижу, что многим я обязана Кишу, это искание строгой формы, сдержанность колорита дали мне возможность быстро усвоить кубистические построения и развиться <как> живописцу.

В ноябре 1912 года я еду в Париж с Л. С. Поповой, с нами едут С. К. Каретникова и В. Е. Пестель. Пестель и Каретникова вскоре вернулись в Москву, а Попова и я, осмотрев все по возможности, начали искать мастерскую.

Мы предполагали работать у Матисса, но школа Матисса была уже закрыта. Мы пошли в мастерскую Мориса Дени, наткнулись на сидящего индейца с перьями на красном фоне — мы убежали. Кто-то сказал о мастерской «Ла Палетт»[8] — Ле Фоконье, пошли туда и сразу же решили, что это то, что надо.

Это было искусство построения, искусство фантастическое, не искусство «больших». Приходили один раз в неделю Ле Фоконье, Метценже и Сегонзак. Ле Фоконье говорил о больших поверхностях, о построении холста и пространства, он дал понятие о живописном решении холста. Метценже говорил о последних достижениях Пикассо. Это была эпоха классического кубизма без еще «la vie banale»*.

La vie banale в виде обоев и наклеек пришла позже, впервые в работах Брака. Ле Фоконье был свирепый мастер, и немало учеников дрожало перед своим холстом. Они оба, и Ле Фоконье, и Метценже, хорошо отзывались о моих работах, и как я была счастлива, когда Метценже сказал через две недели: «Vous avez fait le progrès extraordinaire»** — как посматривали на меня ученики[9].

Удивительная это была жизнь — искусство и только искусство. Мы бывали <...> в галереях и отдыхали за городом. Жизнь а Париже, помимо моей колыбели искусств, оставила самое прекрасное, глубокое впечатление на всю жизнь. Год жизни только в искусстве и одиночестве сделал меня сознательным художником и человеком. Здесь впервые я почувствовала свое «я». В дневнике того года я пишу, что кубизм — только школа для меня, но не цель. Я хорошо поняла всю необычайность живописных достижений кубизма, и не его декоративно-узорчатая сторона привлекала меня, а строгость построения и строгие законы самой живописи: валер, сдержанная цветовая гамма и твердый закон построения картины.

Теперь я понимаю, что те мои предыдущие поиски и пристальное изучение живописи Лувра дали мне возможность в три-четыре года сделать все свои чисто кубистические и беспредметно-фактурные вещи.

Странно, проработав сезон в Париже, я почувствовала, что надо уехать, что только на родине я смогу работать, надо спрятаться и больше ничего не видеть.

В 1913 году весной я вернулась в Москву. И здесь понадобилось усидчивой работы года-двух, чтобы я сделала то, что я сделала.

Помню, летом <19>13 года, работая с натуры пейзаж, я предчувствовала появление супрематизма. Я чувствовала,что дальнейшее углубление кубизма должно [привести] к отвлеченной форме, отвлеченному знаку, я не знала, к чему это приведет.<...>

Осенью я и Попова работали в мастерской Татлина[10]. Татлин закончил тогда свою постановку «Жизнь за царя»[11]. Мы чувствовали себя очень одинокими, решили непременно

* Банальная жизнь *(фр.)*.
** Вы сделали потрясающие успехи *(фр.)*.

участвовать на выставке, выбрали «Бубновый валет», как организацию более формальную, чем «Ослиный хвост»[12].

В <19>14 году первая выставка Бубнового валета, я и Попова, всюду мы ходили вместе[13]. Наши первые вещи были написаны под сильным влиянием «L'oiseau bleu»* Метценже[14], после пошли уже кубистические вещи…

Весной <19>14 года Татлин едет в Париж, где видит рельефы Пикассо[15]. Летом <19>14 года он устраивает у себя в мастерской выставку рельефов[16], меня весьма сначала смутивших, я, кроме живописи, мало чем волновалась. Но его дальнейшие работы с сильно живописным уклоном мне были очень близки, особенно его черное крыло с оштукатуренной стеной[17], это было позже.

Татлин на выставке «Бубнового валета» не участвовал, там были левые: Экстер — орфизм[18], Моргунов[19], Малевич[20], — наши будущие сотоварищи славных дней.

После выставки Попова уезжает в Париж и Италию[21] <…> Я же усердно работаю над серией скрипок, одна из них сохранилась[22].

1914 год. Организовался наш «Кубистический кружок»[23]. Мы стойко боролись за наши идеи, писали доклады, отстаивали положения. Из кубистической литературы у нас был только один «Кубизм» Метценже[24].

На наших собраниях бывали постоянными посетителями Татлин, Терновец, Грищенко, Пестель, Т. М. Сергеева-Пахомова, А. А. Веснин.

Зиму <19>14 – <19>15 годов мы работали каждый в своей мастерской. Это была очень плодотворная зима. Я написала «Ресторан», «Этюд к ресторану», ряд натюрмортов, «Музыкальные инструменты», «Натурщицу». Все эти вещи находятся в Русском музее, «Этюд к ресторану» — в Москве[25].

Зимой, в двадцатых числах декабря, открылась в Петрограде футуристическая выставка «Трамвай В»[26]. Открылась она в зале Общества поощрения искусств на Морской; в большом зале была одновременно передвижная выставка, публика из любопытства заходила на нашу [выставку], ее возмущению не было предела, она громко ругалась, рвала каталоги[27]. Так же ругалась и возмущалась пресса, особенно выразительна была статья Бенуа[28]. Хамы, хулиганы, балаганщики — пестрело в этой, довольно объемистой для газеты, статье. Так встретила нас наша «отечественная критика».

Выставка эта производила очень цельное впечатление, участвовали на ней москвичи: Татлин, Попова, Экстер, Малевич, Клюн, петроградцы — Иван Пуни, его жена и Ольга Розанова. Татлин дал свои лучшие живописные контррельефы, особенно [известна] известковая стена с черным железом треугольника.

На этой выставке я впервые встретилась с Экстер, не очень она мне понравилась, она и ее вещи, но Попова сразу пленилась ею.

Весну, лето и следующую осень я усиленно работаю, написаны были «Игроки», «Бутыль и рюмка», сильное влияние Пикассо — Московский музей живописной культуры; «У рояля» — где-то в Америке; «Желтый кувшин» — пропала; «Автопортрет» — Моск-

* Синяя птица (фр.).

ва, музей живописной культуры; «Кухня» — большой холст, посланный в <19>21 году в Свердловск и неизвестно где находящийся[29], несколько натюрмортов, тоже неизвестно где находящихся; вообще Штеренберг здорово раскидал левое искусство, и где оно[30]?

С осени [1915 года] началось мое расхождение с Поповой, и личное, и живописное; очевидно, сказались два остро противоположных уклона наших дарований. Одно более декоративное (Попова), другое живописное (Удальцова). Попова не любила мою «нечеткость», «грязноватость цвета», «густоту письма», противоположное этому было чуждо мне. Тогда мне казалось, что она попала под влияние Экстер, но теперь я знаю, что [тогда] начали выясняться наши подлинные лица. К нашей группе прибавилась Пестель, [она] обладала живописным дарованием и чуткостью, в ней все же не хватало, чтобы сделаться художником-профессионалом, настоящего упора воли. Она делала славные вещи, но не доканчивала их. В то время она и Татлин делаются мне близкими по духу людьми. Они и Александр Веснин много способствовали своей поддержкой и одобрением моему правильно взятому на живопись пути.

Последующая наша выставка «0,10», как ее называли в Петрограде — «последняя футуристическая выставка» — вызвала более серьезное отношение печати и сгруппировала вокруг нас все талантливое, что было в Петрограде: Лев Бруни, Тырса, Митурич[31].

Помню я один вечер у Бруни. Были там Клюев, Бальмонт[32]. Бальмонту очень понравился Татлин, а мои рюмочка и бутылка («Бутыль и рюмка»[33]), висевшие у Бруни, — очень не понравились, и он начал ругаться, публика сконфузилась, а я просто сказала, что автор здесь и это я.

Татлин же похвалами Бальмонта был обижен, ушел куда-то и после ворчал, что мол этот поэт, как его — Татлин всегда забывал известные имена — хвалит его, Татлина!

На этом вечере были Шкловский и Н. Н. Пунин. Татлин — хитрая бестия, взял [с нас] слово, что при критиках мы ни слова не говорим про наше искусство. Пунин писал тогда в «Аполлоне», и Бруни уговаривал его сделаться апостолом нового искусства, соблазняя славой.

На этой же выставке Малевич выступил со своим супрематизмом[34], он имел успех. Татлина это нервировало, он собирался снимать вещи и подговаривал нас. Я категорически отказалась, Бруни всячески старался нас помирить, но Татлин мне не мог простить [этого].

Очень хорошее впечатление осталось у меня от этой поездки[35]. Однажды на выставке я увидела Репина и слышала, как он сказал о моей «Кухне»: «Хорошая вещь, и если рассмотреть, то и перспектива у нее есть»[36].

Далее после выставки я чувствовала себя очень утомленной и за весну сделала мало вещей. В апреле [1916 года] мы устроили в Москве футуристическую выставку и неумело ее организовали[37]. В нашей группе пошли раздоры.

Я забыла сказать, что осенью этого [1915] года приехала Васильева. Ее вещи были в Петрограде на выставке[38]. У нее были ранее недоразумения с Экстер, и началась ерунда. Попова была на стороне Экстер, Пестель — Васильевой, и мне приходилось их успокаивать и мирить.

Попова ничего не хотела делать для выставки в Москве. В это время был сильно болен отец мой, почти при смерти, и мне было не до выставки. Татлин был плохой организатор, и выставка посещалась плохо, но все же историческое значение она имела. С. И. Щукин часто захаживал туда, но наши надежды не оправдались, он ничего не купил[39]. Тугендхольд написал статью, в которой писал, что русская молодежь зря растрачивает свои таланты, у Пикассо то же самое, и Татлин уже настоящее железо; у Пикассо скрипки, а у Удальцовой хаос скрипок[40].

Да, Малевич и Клюн выставились тоже, но по договору — не супрематизм. Потом, желая сорвать выставку, сняли свои вещи[41]. Мы принесли свои, и их отсутствия никто не заметил. Это было наше последнее выступление совместное. Попова окончательно рассорилась с Татлиным, весной мы все разъехались кто куда, а осенью Татлин объявил, что он распускает группу.

Да, еще во время выставки пришло приглашение от «Бубнового валета» войти нам членами в это общество. Лентулов часто бывал на нашей выставке. Мы решили, что вступим анонимной группой. Татлин и я очень отстаивали это предложение, тогда «Бубновый валет» пригласил всех персонально, кроме меня и Татлина, надеясь на распад группы, но никто не вошел.

Осенью же [1916 года] Татлин распустил группу. Этот термин нас очень разозлил. Попова и я получили еще раз приглашение от «Бубнового валета» и [мы] выставились в одной комнате вместе с Экстер. Это была выставка без Кончаловского и Машкова, они вошли в «Мир искусства»[42]. Последняя зала салона Михайловой была предоставлена супрематизму[43]. У меня были фактурно-беспредметные вещи, одна из них в Петроградском музее живописной культуры, другая в Москве, это были последние кубистические вещи[44] <...>

Заряд кончился, коллектив наш не существовал. Экстер и Малевич начали доминировать. Попова раньше меня отошла от кубизма, уже на этой выставке были цветные беспредметные построения, одни из лучших ее вещей, она стремительно пошла по этому пути[45] <...>

Февральская революция застала меня в союзе с Малевичем. Плохие материальные условия заставляют меня взяться за декоративные работы. Появляется на сцене Давыдова Наталья Михайловна, которая собирает наши беспредметные рисунки, очень неаккуратно платит за них, отдает вышивать в артель около Киева — Вербовку, делает выставку этих вышивок[46]. Вышивки были действительно изумительны, на белом сияли цветные вышивки шелком же, изумительное мастерство, вышивки все пропали.

Грянул Октябрь и вскоре призвал нас на строительство новой формы жизни[47]. Мы пошли и в эти годы отдали все свои силы на уничтожение старых и строение новых форм. Самая большая работа была проделана в художественной школе. <...> застарелые стены рухнули и уступили место новым силам. В художественную школу вошло все, что было молодого и талантливого в России.

Другим большим делом была реорганизация музейного дела; много было потрачено сил. С музейным отделом было достигнуто соглашение, по которому охрана и работа в су-

ществующих музеях была отдана музейному отделу, а закупки и организация нового искусства принадлежали нам. Так организовались музеи живописной культуры в Москве и Ленинграде, по многим городам.

К сожалению, у Татлина — первого председателя коллегии по делам искусства, и, главное, у Дымшиц-Толстой[48] не хватило такта объединить вокруг коллегии художественные силы, они не сумели привлечь союзы.

До Октября была проделана большая работа по организации Союза художников-живописцев Москвы по принципу трех федераций[49]. На этой работе я снова встретилась с Татлиным и мне снова удалось примирить и сорганизовать ядро группы, которая сыграла большую роль в деле реорганизации художественной жизни Москвы, левой Федерации.<...>

Здесь я встретилась в работе с Георгием Якуловым, с которым у меня за все время долгой профессиональной работы и борьбы сохранились лучшие дружеские отношения, и я не могу не сказать о нем несколько слов.

Если бы мы не были так молоды, мы не наделали бы столько ошибок и мы сумели бы удержать наши позиции на долгое время. Но мы, как дети, ссорились друг с другом, а Татлин делал одну за другой непростительные ошибки. Я ясно видела, что нельзя оставлять вокруг коллегии зияющую пустоту.

Я пошла работать в Пролеткульт, участвовала в организации ИЗО отдела вместе с А. И. Ивановым[50] <...>

ДНЕВНИК 1912–1913 ГОДОВ

1912

10 ноября

Уже неделю я в Париже, видела уже много. Сегодня рисунки Леонардо, Рафаэля и др<угих>, всюду я вижу подтверждение того, что увидела в прошлом году на натуре. Пуссен — опять то же: фигуры — композиции.

Сегодня Делакруа — краски, чувствую страшную близость с моим ощущением краски в детстве; тогда было строгое отношение: подходит или нет, а это и было настоящее. Надо так работать. Его краски меня всецело поглощают сейчас, и я их хорошо понимаю. В его крестоносцах есть такие места самые настоящие[1]. В рисунках леонардовских стариков меня поразили планы, как ими разобрана форма[2]. И Боттичелли тоже, какие чудесные фрески есть[3].

То, что я думала сегодня о Делакруа, о детском моем ощущении краски, нельзя забывать.

Начинаю акклиматизироваться в Париже, даже не верится, что сижу в Париже, что мечты стольких лет свершились... Ходили в Лувр утром, а затем вечером рисовать, это удивительно хорошо, но еще совершенно я не вошла в это. В Ла Гранд Шомьер[4] страшно много народа, и это с непривычки трудно, но все-таки замечательно легко и хорошо. Мы были в мастерской, где натура ставится на 5 часов, это мало: надо найти по 15-ти, там комнат 10, вероятно, есть и мужские натуры. Вот как хорошо можно. Можно заниматься вполне одним искусством. Мне бы хотелось в Лувре с некоторых вещей сделать наброски. Сегодня лазили на L'arc de l'Étoile*, отовсюду удивительный вид на Париж; расходится радиусами, всеми авеню, Париж весь играет, но все-таки страшно однообразный, если бы здесь не было искусства, то город один мне не нравится. Хотя как когда, иногда страшно хорошо. Особенно когда в Лувр сходишь и хорошо посмотришь. Хорошо бы здесь встретить таких людей, как [неразборчиво]. Совершенно одной, пожалуй, и не хорошо, а с другой стороны может быть и прекрасно.

Думаю, что я не уеду с С. [Каретниковой] и В. Е. [Пестель], а останусь еще, мне надо одной побыть и все выяснить.

* Арка звезды *(фр.)*.

20 ноября

Как я счастлива сейчас, как чудно можно заниматься, какая прекрасная была натурщица и какие удивительные позы, если бы я получала письма и Мила[5] была бы здорова, лучше ничего не надо.

Видела вчера акварели Сезанна[6], они поразили меня тем, что, когда я была на Кавказе и в Крыму, я близко к ним видела природу. К сожалению, ни одной акварели не было конченной, были только наброски, но эти наброски дали мне страшно много.

Сегодня в Лувре опять смотрели Пуссена[7], старалась понять его композицию, удивительно хорошо. Что же, жизнь в искусстве — это красота и полнота необычайная.

21 ноябрь, по нашему[8]

Видела сегодня большое собрание Сезанна[9]. Я даже не могла себе представить такого громадного искусства. Человек и библиотека, удивительно хорош. Сзади книги, взятые страшно сильно, желтые и оранжевые, кресло красное, белая бумага удивительно написана, другая сторона, камин, сизо-зеленая, одет в сизо-синее. Лицо удивительно написано, в нем встречаются все краски.

Портрет жены изысканно роскошен, зеленое кресло, красное платье и его [неразборчиво] драпировка, удивительно хорошо. Лицо написано со страшной наблюдательностью.

Пейзажи и конченные, и начатые. Раз я писала группу деревьев и начала я очень жидко пятнами краски, вот — этот принцип вообще [находит] все большее и большее подтверждение наблюденного действительно.

Есть еще портрет, очевидно, кухарки, женщина в ситцевом платье, рядом оранжево-ржавая скатерть, руки — желтый, горячий, лицо розовое, удивительно хорошо.

Тут весь Сезанн, всех периодов. Сначала густые, в коричневой гамме портреты, густо наложенные краски. Затем краска все богаче, все тоньше и тоньше, и это законченная красота.

Есть игроки, ах, как хорошо. Его композиции из головы гораздо слабее, фигуры часто плохи, но какой художник, какой художник[10]!

Смотрела Веронезе сегодня, кажется, начинаю его понимать, одну вещь хорошо разобрала. «Явление Христа»[11] написано в красных и зеленых тонах, женщина сбоку с ребенком и у колен мальчик особенно хороши по композиции (рисунок).

Сравнивала я Делакруа по краскам со старыми мастерами, гораздо тоньше они, и его композиция часто слишком растрепана и случайна, нет линии.

Пуссен — это нечто совершенно исключительное.

1 декабря

Краски Тициана, одежда в погребении[12], краплак, кадмий. Написано мазками, отчего краска усиливается и сгущается. Композиция в этой вещи удивительная, хочется срисовать.

7 декабря

Первый день моего одиночества очень неудачен, вчера простудилась, провела скверную ночь и сижу дома <...>

Получила письмо от мамы, Мила все еще не приходит в себя, тиха, молчит. Говорит, когда ее убьют — сама никак не умрет. Господи, Господи, за что это все, папа, мама — бедные... вдруг она так и останется сумасшедшей? Господи, за что же, за что? Читала Ван Гога все утро, и как-то страшно стало <...>

Надо Тициана, Веронезе и Пуссена хорошо рассмотреть. Затем еще Сезанна, Матисса и Пикассо. Да Шардена надо. Клюни порисовать[13], ведь это на всю жизнь наброски останутся. Вообще ведь все, что видишь — на всю жизнь.

Делакруа я хорошо знаю: и его достоинства, и его недостатки.

8 декабря

Сейчас видела Матисса[14], совершенно ошалела. Только здесь, в Париже, я поняла его, и его глубокую связь со всем французским искусством, и в особенности с примитивами. Только изучая Клюни и цветные стекла [витражи], понимаешь его краски.

Натюрморт — зеленая с синим скатерть, на которой разбросаны кучей яблоки, поразителен по силе **цвета**, ярко-красные, желтые, и связующим два цвета, желтый и зеленый, взят грязно-красноватый. Какая эмалевая красота. Портрет или этюд мальчика прекрасен. Вот у кого учиться краскам и движению. В автопортрете свет теплый, тон холодный. Об этом я много думала — у всех старых мастеров свет тепло-желтый, тени голубые на белом. Мне кажется, это должно иметь громадное значение в декоративных работах.

Делакруа пишет[15], что Веронезе в свету берет теплые **контуры**, в тени холодные, надо посмотреть. Больше писать о цвете и его составных красках, какие удастся рассмотреть.

Удивительно в Париже, удивительно, и может же существовать такой город! Что еще будет — ведь все больше видишь и глубже. Еще Клюни, [нужно] изучить гобелены. В Клюни я рисовала недавно, так хорошо, хорошо. Завтра опять пойду. Здесь прикладное искусство является источником для чистой живописи и многое объясняет. Стекла, ткани, эмали и другие вещи. Удивительно, только и можно сказать.

9 декабря

Делакруа говорит, что излишние детали портят впечатление [от] рисунка и делают его тяжелым. Правда, о которой очень следовало бы подумать кишевцам[16]. Рекомендует рисовать пейзаж в такой [далее следует рисунок] рамке, все, что видно, зарисовывать точно.

В пейзажных рисунках Рембрандта есть это отсутствие лишних деталей, отчего рисунок прекрасен по своему распределению.

12 декабря

Французское Рождество. Получила из дома две открытки от В<ари> и Т<амары>[17]. Мила, пишут, лучше. Саша[18] пишет, что хорошо себя чувствует, очень бодро, ведет правильный образ жизни. Он приписывает это простокваше, а не моему отсутствию <...>

А сегодня была прекрасная служба в Saint-Eustache*. Музыка Сен-Санса и большая служба. Вчера встречали Рождество в Сен-Сюльпис[19].

* Святой Евстафий *(фр.)*.

Пошел почти весь пансион с мадам Жанн во главе. Мы пришли около одиннадцати, и все было битком набито, поместились на ступеньках — ничего. Было высоко торжественно, пел хор, и кто-то из публики, озорства ли ради или в припадке экстаза, завывал высоким голосом в самых торжественных моментах. Публика захохотала, вообще французы — очень легко возбуждаемый народ, но особа повыла во все свое удовольствие... Все думаю о Фоконье[20], на съедение которому думаю предать себя. Иду к нему по той простой причине, что это единственная мастерская, где можно говорить и свободно работать над формой. Мне нужно уметь заключать фигуру и связывать части, неумение этого особенно сильно обнаружилось в моих последних работах у Киша.

А на кубизм я смотрю так же, как на импрессионизм. И то, и другое явление довольно уродливы. Надо идти к композиции и к старым мастерам, без них нет пути. Леонардо — вот все тут — композиция и форма, понять законы его композиции, его формы. Здесь математика, но она скрыта для внешнего наблюдения, это секрет автора. Так и кубизм должен бы быть секретом авторов. Для зрителя должно быть прекрасное — живопись, а не шарада.

Когда импрессионисты говорили, что зрители должны воспитываться на их картинах и приучать себя к их хаосу, это был вздор, так и кубизм. Привыкнуть ко всему можно, но понять Леонардо не всем дано, и чтобы проникнуть в тайну композиции Тициана, Веронезе, Пуссена, надо побольше развивать глаза.

И затем, когда художник говорит: «В наше время аэропланов, фабрик и проч<его> надо искать соответствующую форму» — это уже плохо, это уже литература из газеты. Смотреть надо, как смотреть, и надо знать, что хочешь делать.

Все-таки думаю, Фоконье серьезной формой занимается, конструкцию изучим, этого мне с самого начала не хватало. Киш ничего не говорил о подробностях формы и об обобщении — все было случайно.

Ну что же, пойдем дальше, дальше. Но все-таки теории все глупости — и импрессионизм, и пуантилизм, и кубизм, — все одна чепуха. Но, как средство, [за] помощью можно обратиться и к теории.

Мне нужно обоснование формы, иду к Ле Фоконье, чтобы на кубах построить человека и природу.

Сезанн же построил из импрессионистов и старых мастеров монумент.

Вообще кубизму можно вполне противопоставить импрессионизм. Только те, кто шел своей дорогой, и остались — Сезанн, Гоген, Дегаз[21], Мане, Ренуар, только! Все остальные — небольшое искусство, а были сотни, тысячи. Если бы я приехала два года назад — всюду Матисс. Теперь всюду страшилища кубистов, и пройдут года, из этого мусора выделятся три-четыре человека.

В царстве импрессионистов был Гоген, и теперь может открыться новая Ноа-Ноа[22].

Но плохо, Надежда Андреевна, ваше дело — ведь работы до сих пор ни одной. А настоящие люди на второй год уже выставляются. Все это значит не то, что вы мало знаете, а что вас ничего еще сильно не пробрало. Человек настоящий и с малыми знаниями все же и крупицу знаний в картину превращает, а вы все мечтаете, да ждете, а жизнь-то уходит.

Эвона, сколько ждали — кубиста дождались, а другие уже определились «в Матисса» и здравствуют. Искусство-то подождет, думаете?

13 декабря

Я очень скверно рисую, и мне не хватает самого главного — обоснования.

15 декабря

Была сегодня на набросках в Русской академии — очень плохо, грязные, неумелые люди, какой-то пошлый тон, и распоряжается всем какой-то шут гороховый[23]. В позе ничего не понимает, ставит натуру безобразно. Вообще натурщицы довольно шаблонны, как у Фоконье, интересно? Я теперь хорошо знаю, зачем иду к нему.

К Любови Сергеевне [Поповой] каждый [день] приходят русские девочки, и начинается словословие [так в оригинале], она за стеной, начинает раздражать. Из всех интересна Крандиевская[24]. Кажется, очень талантливая и сильно переживающая девушка. Пока сидит в «Ван Гоге», но, думаю, человек с будущим, живет искусством. Быть может, что и сделает, даже наверное.

Л. С. [Попова] недурно делает наброски, но только распухают у нее все фигуры[25].

Метценже, кстати — у Фоконье[26]. Думаю, что это последняя стадия, что здесь наконец все выяснится. [Далее следует рисунок]

17 декабря

Быть может, это знаменательный день в моей жизни, быть может, пришла, наконец, к тому, что искала долго, к чему шла ощупью.

У Ле Фоконье получу обоснование всему. Точное построение фигуры и, отсюда — пейзажа и композиции. Во всяком случае, возьму я многое, но дойду ли до кубизма, как цели — не знаю. Как средство — это великая вещь, все открывается ясное и строгое. Пейзаж в особенности, я вижу такие возможности.

Думаю, что скоро и выставлю что-либо. Все это уже не случайное, и это для меня главное. Да, какая-то новая эра открывается. Леонардо приближается, Пуссен. Входишь в строгий храм математики построения.

18 декабря

<...> Ле Фоконье уже не кажется мне кошмаром, а как меня все-таки сразило это, все перевернуло, теперь успокоюсь, и надо спокойно усвоить. Радость-то большая. Теперь все ясно, только работать. Мне казалось, что я что-то не знаю, какое там — ничего не знаю. Только теперь вижу, насколько ничего не знаю.

21 [декабря]

Три дня просидела, чувствую [себя] значительно лучше (болела).

Завтра пойду слушать Ле Фоконье. Мне думается, в своем восторге не перехватила ли я через край? Не надо забывать, что это только средство к своему. Начала я было кубы

ворочать, такая дрянь получилась, не лучше вывертов Холлоши[27]. Надо систему усвоить и больше ничего, систему построения.

Но все-таки, думается, Ле Фоконье страшно много даст. Пока тяжело будет, работать я буду, наверное, плохо и ругать он меня будет ругательски. Ну это-то, положим, наплевать, лишь бы он мои ожидания не обманул. Но, во всяком случае, это последняя стадия.

Жизнь и искусство окружают меня. Ле Фоконье не выбить ни Лувра, ни Клюни, а думается, что Лувр и Клюни важнее, больше творческого восприятия.

Метценже там что-то о творческом восприятии толковал, ну послушаем.

Вообще-то там из всех, что делают, ни одного нет так, чтобы совсем хорошо. Тем лучше, но в пейзаже то, что есть, мне уже сейчас массу дало.

24 декабря

Завтра у нас Рождество. Я пойду к Ле Фоконье. В субботу слышала мэтра, ну что же, говорит как раз о наболевшем, так, что я вся в его власти.

Теперь начинаю понимать, в чем дело. Форма трех измерений. Форму определяет свет, при полутени надо искать границы света. Дальше надо искать большие плоскости и их направление. Надо найти ближайшую к вам границу и от нее строить в одну и другую сторону. Надо дать почувствовать всю форму, все ее измерения.

Фактуру строить в зависимости от окружающей среды. Делать композицию линий, уравновешивать линии фоном.

Краски определяют форму, большое значение имеет валер. Это то, что видно в рисунках Сезанна.

Ах радость! Уйдет теперь этот проклятый натурализм — погрузимся в композицию. Эх, раньше бы все это.

Только придется пожить в Париже, в месяц ничего ведь не сделаешь. Надо по крайней мере, чтобы работы четыре он [Ле Фоконье] разъяснил. Ну, меня всюду признавали, признает ли Ле Фоконье? Вот Юон говорил — симпатичное дарование, Киш — что мудрую очень. Что же скажет Ле Фоконье? Понять надо и выразить, вот мозгами и шевели. Но чтобы работать в чьей-либо мастерской — нечего и думать. Киш меня выгонит моментально. Как пейзаж писать хочется, может быть, дома работать смогу, настоящая теперь работа начнется.

<...> У Л. С. [Поповой] голова ничего, хорошо соображает. Как Мила бедная, хотя, что же, ей предстоит радость, ведь я ей расскажу, приедет на готовое, ведь у нее тоже шло к этому, только учиться. То, что у нее пропадут способности, я не думаю, ведь Врубель же выздоровел[28].

Интересно, когда я решусь показать Ле Фоконье этюд, в эту субботу вряд ли осмелюсь, рисунки — может быть. Моя знакомая венгерка два месяца, говорит, ничего не понимала. Но Врубель много поможет нам, кто его знает и хорошо знает Сезанна, [тому] всю эту премудрость уже не так трудно постичь[29].

Труднее будет с красками, надо детство вспомнить, вот когда сравнивала, идет или нет, это и есть. Что же я до конца докатилась, это конечный путь, больше искать не могу, это

первое, что меня удовлетворило, и то именно, к чему я шла сама, не странно ли это? Сказано: ищите и обрящете. И надо искать, и найдешь.

26 [декабря]

Начинаю работать, кое-что уже сообразила: сегодня приходил мэтр, но я ему не показала работу, может быть, глупо, но с другой стороны, сделала очень мало, и хотелось до конца одной дойти. Ле Фоконье выругает, вероятно, но как — не знаю, все равно, для себя кое-что уже поняла, и это важно.

Была на лекции по анатомии, полезно, удивительно удобно жить в Париже.

Вот что мне пришло в голову <...> очень ведь меня тянет к системам и как-то без логического обоснования я не могу. Мне надо знать, как делать и как сделано <...> в живописи экстаза никогда не было. В живописи доходило до удивительной ясности, гармонии сознания и восприятия, ощущения красоты натуры, формы, краски, композиции.

Через боль первичного ощущения переходила к гармонии восприятия.

Поскорей надо эту схему проклятую осилить, ведь она не важна, важна стройка на ней, свободная стройка, еще сколько этот жалкий лепет продолжится. Еще это гадко от глупости, которую я сегодня сделала.

Париж мне противен отчасти, это площадь Согласия, гадость какая, дома, мосты, фабрики — гадость. Мастерские, противно, наша только хорошая, там уютно и спокойно можно работать <...>

Письма стали мне редкость, вот не хорошо, приняла свою валерьянку и стало легче.

Л. С. [Поповой] тоже неважно, плохо спит, но это только от живописи. А я вот не могу только в живописи жить, надо сознание изменить, тогда легче будет.

29 декабря

Новый год скоро. Сегодня день моего рождения. С новым годом началась новая эра в моей живописи. Сегодня был Ле Фоконье, сказал, что я и ждала, обидно только за свою глупость, за свой несамостоятельный, глупый, именно глупый, сбитый рисунок. Обидного-то он ничего не сказал, но я-то глупа, все время о плоскости больших масс говорила, и именно этого не сделала. Сбилась во внешнюю натуралистическую форму, ну, конечно, он и сказал, что именно этого надо избегать. Глупо, ей богу, могла бы поумнее поступить, часто я сбиваюсь. Теперь надо сделать только то, что увижу, упростить и написать, пожалуй, легче написать черной и белой краской. Но писать красками я только через месяц рискну, трудно, очень уж все обдуманно надо сделать.

Но почему-то за краски я меньше боюсь. А вот [над] конструкцией долго помучаюсь, этого мне никогда не хватало.

Странно все-таки, ведь всегда мне было противно делать похожую форму, чтобы все было, как в действительности. Стремиться подражать старым художникам, все это сделано гораздо лучше, чем можешь.

Казалось, что-то другое нужно, и вдруг вот: надо искать индивидуальную форму.

Но как работать, как работать <...> мало знаю, но все-таки на что-то надеюсь. Пейзаж вот летом построю.

Ведь тут в Париже такие условия работы, как нигде, никогда, пожалуй, не будет, а мэтр, разве кто его заменит? Что-то дьявольское в нем есть, холодный, бесплотный какой-то, с острыми глазами: рыжий, злой, верно, но страшно тактичен. Знает все он, когда говорит, чувствуешь силу, близкую Лувру, не нашим доморощенным чета.

30 декабря

Была сегодня в музее Гиме[30]. Смотрела на восточное искусство — мрачная извращенная мистика, которая мне противна. Мне рисунки японцев противны своими круглыми линиями, округленными мускулами. Толстые пухлые ножки с тщательно нарисованными пальцами, противно.

Вот все Одиллоны Редоны, Моро, — оттуда докатились и до наших символистов, гадко очень. С точки зрения формальной есть прекрасные вещи, конечно, но содержание — гадкое, извращенное.

Мне чувствуется, что промучаюсь у Ле Фоконье все время, пожалуй, только дома на пейзаже пойму, что делать.

31 декабря

Завтра Новый год <...> Сейчас у меня место [в мастерской] ничего себе <...>, что бы написала — представляю. Писать, конечно, стала бы охрой и черной, краски, краски — подождала бы писать, все-таки легче гораздо. Ну, порисую еще неделю.

А все-таки самые талантливые ученики, которых я встречала — это Мила и Барт[31]. Если она [Мила] совершенно выздоровеет и попадет к Ле Фоконье, то он из нее сделает художника, мне кажется, он на нее сразу обратил бы внимание <...>

Теперь наконец-то все ближе к себе иду, и школа Ле Фоконье первая, где мне не противно и где я от бессмысленности этой подражательной освобожусь. Вот в пейзаже как теперь хорошо будет.

Лишь по-своему я разберу композицию. Все-таки свою физиономию я сохраню, я стала рисовать очень похоже на свой почерк <...>

Я страшно рада, что второй год все новое открывается, и нет этого бессмысленного толчения. Верю, что через два месяца все другое будет, ведь через две недели уже другое.

1913

2 января

Все-таки нерешительна я, с этим надо бороться, надо быть смелее и самостоятельнее. Что же, неужели Ле Фоконье так страшен, что за глупость, надо быть самой собой, быть смелее и увереннее.

Вот уверенности во мне-то нет, надо, чтобы была, только в этом спасение <...>

Но какая же сила толкает меня, заставляет мучиться и искать, как обидно, что я так забила себя в эти годы.

Верила другим и забыла о душе живой, забила и задушила ее, вот результаты, я ничего не умею, потому что ни до чего не додумалась до конца.

Теперь последняя возможность <...> мне дано все для того, чтобы многое понять и стать на ноги, быть самой собой.

Теперь я знаю, что надо делать. Додумалась и спросила Метценже. Я говорила с ним сегодня, какой маленький, чисто мальчик, такие ясные серые глаза, чудной какой-то.

Я спросила: «Что надо делать, я понимаю то-то и то-то». Он мне многое выяснил, и опять-таки я знаю все это, но отчего же на практике теряюсь и пугаюсь, отчего при других боюсь быть собой, сделать по-своему? Хотя в этой мастерской именно это и возможно, и нужно, это-то и ценно для наших мэтров, и думаю, что теперь выберусь скоро. Пора бы, ведь две недели уже работаю.

Л. С. [Попова] гораздо храбрее меня. Метценже уже хвалил ее. Хотя этого-то внешнего приличия и успеха мне не нужно, опять я мудрую. Мне глубже надо проникнуть в сущность вещей, и это соединяется с робостью и нерешительностью преступной.

Я одна всегда была. То, что мне всякие Киши говорили, всегда было чуждо мне, и я насиловала себя. Но здесь все будет, я в Метценже уверовала, именно он, а не Ле Фоконье поможет. Хотя вещи-то Ле Фоконье гораздо мне ближе, он — живописец, этот [Метценже] — график какой-то, и в его-то вещах мне все чуждо, это кубистический абсурд. Мой идеал — «L'Abondance»[32] Ле Фоконье, надо купить снимок с этой вещи и изучить ее.

Матисс все-таки оказал мне услугу — научил видеть движение, Ван Гог тоже, Гоген меньше других, а Сезанн, Сезанн — это все. .

Теперь я не так буду работать, как этим летом, больше свободы, меньше думать о внешнем впечатлении, разбирать внутреннюю ст<руктуру> буду.

Ада Робертовна [Дегэ][33] уезжает в понедельник, я буду одна жить, страшно <...>

Надо наброски не пропускать, практика и практика. С русским[34] в нашей академии познакомились, он пять недель уже, первый рисунок, говорит, был неудачен, но он раньше с теорией кубистов был знаком. Ту неделю Ле Фоконье хвалил его, сегодня неудачно, фигура не стояла, и плохо он ее начал, совершенно натуралистически. Надо больше с ним говорить. Жаль, что главари наши — венгерцы[35], по-французски с ними не очень разговоришься, а важно было бы с ними поговорить.

Боюсь, я не все, что Метценже говорил, поняла. Но все-таки главное — самостоятельно искать способ, а [я] больше отвлеченно думаю, что делаю, ведь совершенно свободно можно заниматься, если не захочу, могу не показывать. Чувствовать себя одной, ведь здесь это вполне, вполне возможно, хотя надо самолюбие откинуть в сторону и показывать все, на этом только и выяснять, ведь я у них учусь, они дать должны, а не я им. Разве важна похвала только Ле Фоконье или Метценже. Хоть он, Метценже, мне сказал: «Le pied très bien compris»*, два раза повторил, верно, чтобы ободрить меня.

* Нога хорошо проработана *(фр.)*.

5 января

Ну-с, осмелела, выкарабкалась, сделала самостоятельно рисунок, и сам Ле Фоконье сказал: «Ce n'est pas mal»* — и велел писать. Очень хорошо, почву под ногами нащупываю и буду работать, и такие мэтры, как Ле Фоконье и Метценже, будут говорить о работе.

Тут я все ругала себя за беспомощность и все такое, не лишнее, только вот оказалось — ничего. Только опять ругнуть за неуверенность в себе, хотя мне все-таки чувствовалось, что есть-таки кое-что.

7 января

Вот мы одни, Ада Робертовна уехала, когда же я уеду? Мне иногда страшно, страшно заболеть здесь, как-то неуютно и жутко сделалось. Дождь идет <...>

Ну работать, только работать, теперь я все одна буду. С Л. С. [Поповой] верно жутко немного, все же А<да> Р<обертовна> [Дегэ] для меня посторонний человек, а она ее воспитанница, с которой она с детства жила, и вот одна теперь, без никого. Мы, что же, все же чужие для нее. Я одна ведь приехала, без своих.

Меня Сашура-то[36] ждет к концу января. Нет, нельзя, Ле Фоконье не пускает. Хорошо, что я уже все осмотрела и могу только заниматься, а то было бы очень трудно.

Что-то я пишу, может быть такую ерунду, что не решусь показать. Нет, надо работать, только работа осталась. Но ведь мне не везет вообще, и очень может случиться, что когда все в ателье наладится, я заболею какой-нибудь гадостью, господи, когда этот страх отойдет от меня? А тут еще Л. С. [Попова] все говорит, что ей кажется, что что-то ужасное должно произойти.

Какая погода, дождь, в трубе ветер воет, ужас какой-то, ой, как завывает. В окна бьет ветер, в камине грохочет, страшно даже.

<...> А время скоро, скоро полетит. В среду опять анатомия <...>, потом два дня и Ле Фоконье, потом сначала, там только семь [недель] остается, скоро, скоро, неужели я опять все увижу и буду в России!

* Это неплохо *(фр.)*.

ОТНОШЕНИЕ КРИТИКИ И ОБЩЕСТВА К СОВРЕМЕННОМУ РУССКОМУ ИСКУССТВУ

Если мы возьмем русское искусство за последние 10—15 лет, то, с одной стороны, увидим небывалый расцвет форм, новых исканий: сначала ощупью, затем все определеннее выливались формы, определялись те или иные группы — «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Футуристы», «Кубисты», «Рельефисты»[1], наконец «Супрематисты» — названий много, форм много.

— Какая богатая должна быть литература, новые собрания, музеи. Где бы можно было увидеть и прочесть? — такие вопросы бросает взволнованный друг искусства.

Ответ один: музеев нет, где картины — не знаем. Литература, как же, пожалуйте: вот «Кубизм или Кукишизм» г. Бенуа, «Последняя футуристическая выставка» его же[2]. «Пришедший хам» и многое другое[3]. Русского искусства нет, все французское — пожалуйте! А наше национальное, наше убогое, можно сказать, творчество на хулиганство растрачивают: лица раскрашивают, с ложками ходят!!

Друг: — Ну, а картины они писали?

— Картины, да как вам сказать; газеты, бумажки наклеивали, из железа там что-то делают — «Бронированные Рельефы». Ну, а теперь квадраты пишут, г. Бенуа говорит, «больно скучно».

Опять-таки балаганчик, нищее, можно сказать, убогое... Нет, что все, то все!

Нет у нас искусства и не предвидится.

В газетах писали, что нечего ждать.

Что это, сон, господа, досужие выдумки из «Сатирикона»[4]?

Нет, это действительность.

Это не «Сатириконом» писалось, а в газете «Речь», и не смех, а серьезно — об искусстве наших дней, и не гаер несчастный, а известный русский критик не постыдился гаерного языка (см.: «Последняя футуристическая выставка» Бенуа в «Речи»).

«Хамы», «хулиганы», «балаганщики», «гаеры с осипшими голосами» — других наименований не найдете на страницах почтенных трудов г. Бенуа.

Изумленному другу искусства приходится верить на слово.

Картин нет, да их, верно, и не писали, вот г. Бенуа пишет много, а о картинах ни слова, значит их и не было.

Вот 10 лет ничем не брезговали: в художников швыряли комья грязи, запускали статьями, картинами, целыми музеями, ставили на пути баррикады старых истин, изжитых форм.

И хочется крикнуть: Доколе?

Доколе все новое в искусстве будет встречаться только насмешкой, недоверием и издевательством?

Разве не признан закон эволюции в жизни науки, почему же искусство обречено стоять на месте и изживать старые истины?

Мы, как художники, отдаем дань старым временам, и мы знаем, что там также боролись за новую идею.

Знаем, что толпа не признавала Рембрандта, а на наших глазах Сезанна и всех, кто шел за ним.

И уже совсем недавно издевались над «Кубофутуристами», их выставками.

Кто прав?

Нам показало время.

Огромной волной прокатился футуризм, все сбивая и обновляя на своем пути.

Кубизм дал стройную систему нового живописного течения. Дело наших дней — осветить все его стороны.

В чем же дело?

Отчего люди, своим положением как бы поставленные выяснять каждое новое явление в искусстве, всегда, как показывает история, приходят в панику, вопят, сквернословят?

Не значит ли это просто то, что этим людям неведомо и непонятно вообще искусство, как таковое по форме, а просто они набивают свои головы томами исследований об искусстве и могут лишь судить о том, что до них утверждено?

Искусство свободно и развивается по одному ему присущему закону изменения формы.

Произволу отдельной личности здесь нет места.

Должны были бы помнить г-да критики, что они в большинстве случаев пишут многотомные исследования об искусстве, где весьма глубокомысленно высказывают вышесказанное.

Но, очевидно, одно для прошлого, другое для настоящего.

Каждое новое явление искусства, каждая новая форма всегда являются почему-то неожиданной для них.

И они или обрушиваются бранью, или молчат: пусть другие выскажутся, как бы не ошибиться!

И всегда ошибаются, ибо приходится бросить взгляд назад, а искусство не ждет и снова идет, разбивая одно и утверждая другое.

Если бы в свое время был правильно понят Сезанн — так раздражавший г. Бенуа, то не пришел бы в каком-то мистическом тумане великий реалист Пикассо при благосклонном участии астральных тел и прочей теософической магии.

Публике, а с ней и критике было бы ясно, что черный и красный квадрат вышли из живописной поверхности, введенной в кубистическое построение.

Постепенно в ряду работ целой группы художников, может быть немного графический, принцип кубистического построения изменялся в живописное плоскостное построение, художники отбрасывали подражательную реальной природе вещей фактуру и наклейки и приходили к чистому цвету, чистому живописному построению — так образовалось беспредметное творчество, так вышел к чисто цветовой форме супрематизм.

Первыми критиками часто забывается азбучная истина, что искусству дает жизнь форма, форма и форма; и в вопросах формального искусства они высказывают полное невежество <...>.

Кубизм заставил многих и многих совершенно потерять голову и обращаться за разъяснениями к небесной адской силе: то одного, то другого художника покидали ангелы и [им] овладевали демоны,— узнаем мы в их статьях о живописи, и снова, и снова целые каскады блестящего потока речей о душе, перевоплощении и т. д.

— Когда же, наконец, заговорят о форме современного искусства — подлинного языка живописца?

За последнее время появились попытки обратиться к подлинной сути живописи, но, опять-таки, русское искусство в стороне.

С тех пор, когда были куплены первые французские картины, русское современное искусство было объявлено сколком французского и оставлено в стороне.

Проходили люди, одно течение отменяло другое, русское искусство приобретало солидную известность за границей: ставились постановки, делались выставки, а у нас все то же.

Где собрание художников «Бубнового валета», «Ослиного хвоста», «Союза молодежи», «Кубистов», «Супрематистов», где музеи, где рельефы русского национального искусства последних лет, национального не с анекдотической стороны — петухов, дуг и кокошников, а национального в смысле вклада со стороны русского художника в общеевропейское развитие художественных исканий?

Были известные течения в искусстве, где русское искусство играло далеко не последнюю роль, а есть ли у нас хотя бы одна книга, в которой были бы собраны те живописные идеи, которыми жило искусство последних 10—15 лет?

Нет.

Наша общественность не интересовалась ими.

Наша критика в лучшем случае предпочитает идти за признанными на Западе авторитетами. В редкой статье о современной живописи не встретишь теперь имя Сезанна, Матисса, Пикассо[5], даже Ходлера.

— А где наше русское искусство?

Только несколько разрозненных изданий, слабых попыток отдельных групп, зафиксировавших свое существование — вот и все.

Что знает русский читатель о русском искусстве последних лет?

ДНЕВНИК 1916–1918 ГОДОВ

1916

2 июля

«В моем искусстве — моя жизнь» — воистину так. Я художник не только в глубине своего «я» и не только для себя — я художник. Сколько лет не смела я назвать себя так. Новые формы моего творчества нашли [свое] «я». Сейчас я живу глубоким общением с природой. И это чувствуется еще острее оттого, что я живу в городе и иногда наезжаю туда [на природу] и чувствую до слез запах травы, воды.

Скоро я уеду к природе на более долгий срок. Какой же чистой жизнью проживу я с ней! Мне обидно, что в Крыму[1] я так не берегла себя и разорвала связь с природой, ведь там было иногда удивительно хорошо.

Надо, чтобы везде было хорошо, из всего брать радость. В радости жить, любить и творить. Я люблю, живу в природе и буду творить мое искусство. Пребуду жить в духе, да святится имя его.

3 июля

Я получила сейчас письмо от Л<юбови> С<ергеевны> [Поповой][2] и плачу, виновата я перед ней. Как нам согласоваться, ведь <неразборчиво> в том, что своего творчества я не могу ей открыть. Это только мое, и никому не могу.

8 сентября

А что нужно мне? Страсть в работе, вот и только, а ее нет. Все этюдики паршивые какие-то. Как хочу я большое панно писать, большие цветовые формы: голубое, белое — желтоватое, красное — краплак, Поль Веронез. И все движется, кружит. А потом полная противоположность: [следует рисунок] большие материальные формы, спокойные, уравновешенные или сдерживаемые отталкиванием.

Неужели женщина самостоятельно не сможет выбиться на новую дорогу. Новое мне Матисс теперь что-то дает.

Нужно бы к первоисточникам обратиться, давно икон не видела. За прошлый год самое мое сильное увлечение и влияние. Самостоятельная форма, брошенная в пространство.

9 сентября

Хорошо работалось, выясняется: нужно взять пространственные формы и их живописное соотношение. Чистую живопись <...>

27 сентября

От жизни я не жду ни радости, ни забвения, одна Голгофа, на которой весь мир. Сейчас Саша[3] у военачальника, ничего хорошего я не жду. О себе я не думаю, как-нибудь проживу, только о нем. В жизни у меня больше ничего нет.

Работаю, как сумасшедшая, весь день, и все ничего, и все не то, что я хочу, но я выберусь. Больше ничего мне не осталось, если судьба отнимет и это – тогда нравственная смерть.

Но искусство приближается ко мне. <...> Если бы мне дать большую мастерскую и нравственный покой, как бы я заработала! Я бы написала «Кавалькаду» и «Танцовщицу» – большие радостные полотна[4].

28 сентября

Ну, кажется, дело плохо, Саша зачислен в 1-ую артиллерийскую бригаду, что он там будет делать – неизвестно. Дали отсрочку до среды <...>

29 сентября

Жизнь кончилась. Месяц прошел, и снова тот же ужас. Каждый день бьет барабан, и идут, и идут люди, и так во всем свете. Мое горе – капля во всем этом океане слез и ужаса, когда думаешь об этом, то немного легче. <...>

Первого ожидается бунт. Папа бедный, еще волнения, еще квартиру разгромят. О, проклятие! <...> Когда же конец, где же выход? Все вздыбилось, больше в России жить нельзя.

10 октября

<...> Приглашена на Б<убновый> В<алет>[5], приглашена в общество вышивок[6]. Рисунок стоит 20 рублей. Я могу дать 5 рисунков в месяц, если принимать будут все, то можно и по десять давать, и больше. Можно месяца на три бросить живопись и только зарабатывать.

19 октября

Мама называла меня «принцессой на горошине» – бедная принцесса. Что же дальше? О Саше без сжимания сердца я не могу думать. Что еще? Какая Голгофа ждет меня? Работать все для себя, работы будут, еще напряжение, через неделю все будет готово. Затем вышивки, затем снова работы, и надо добиться постановки. За вышивки больше 500 рублей не наработаю в год, а надо заработать 2400, откуда 1900 [рублей] взять?

8 ноября

Да, 6-го все-таки был вернисаж [Бубнового валета], было какое-то столпотворение вавилонское. Работы повешены не плохо, но толку от этой выставки мало будет[7].

11 ноября

<...> Л. С. [Попова] заболела дифтеритом, бедненькая, но, кажется, не опасно, хотя температура с утра 38,3. Саша в казарме. В<ера> Е<фремовна Пестель> и Соня [Каретникова] уехали, и скучно мне ужасно.

21 ноября

Вчера была лекция Бердяева[8]. Гнусная какая-то пародия на то, что происходит в жизни и в искусстве. [Андрей] Белый сказал счастливый экспромт, но актерствует же он[9]. После Грищенко напал на них обоих, сразу атмосфера сгустилась. Гришка [Грищенко] объявил Бердяеву, что он не имеет права говорить об искусстве и что он мертвый человек[10]. С А<ндрея Белого> сразу слетела личина, и он крикнул: «Ах, если мне до искусства нет никакого дела, я варвар, я дикарь!» И я возненавидела Белого вчера, а сегодня, может быть, удастся говорить с ним.

29 ноября

Неожиданно увлеклась декоративными рисунками[11] и Малевичем. С ним, если бы он бросил Менькова и Клюна[12], я могла бы работать. И кое-что мы сумели бы сделать.

Рисунки сдали, вышли очень неплохие, и заработала 230 рублей.

30 ноября

По окончании каждой работы я кисну и вишу в пространстве, сегодня к тому же страшно холодно в квартире, а холод всегда угнетает меня.

1 декабря

Ну, о Малевиче: если бы нас было [только] двое, мы столько бы сделали, но ничего, и так выйдет еще лучше, пожалуй. Только работать и захватить свою линию. О моих с ним планах я ничего, конечно, говорить не буду[13].

Затем скоро буду работать в новой мне открывшейся форме, в новом мироощущении.

С Татлиным, кроме его фокусов, я не смогу [больше] быть из-за его форм, это уже ушло. Слишком на ощущении вкусовом он работает.

Я сделала на Б<убновом> В<алете> то, что я хотела. «Город» — это ошибка[14]. А «Живописное построение»[15] — именно то, что надо было сделать в живописи. Еще одну такую работу надо сделать, и тогда — к новому миру.

К А. И. [Иванову][16] подробно написала, что со мной случилось, к какому новому мировоззрению я подошла, к какому новому формовоплощению.

4 декабря

Могу сказать одно: если бы Малевич остался бы в Москве на два месяца, всю бы Москву мы перевернули бы. И сделали бы из ничего все, и ряд лекций, и журнал, и клуб, и театр. И нас бы узнала вся Москва, а за ней Петроград, потому что там тоже была бы выставка. С ним [Малевичем] работать одно удовольствие. Мы схватываем мысли друг друга на лету. Надо сейчас пропагандировать его книжку[17], это я сумею. Затем заметка в журнал о лекции[18], все это надо скорее сделать. <...> Ну, ладно, только бы не убили Малевича[19] и [только бы] перевести его в Москву.

8 декабря

Начинаю вновь работать, но так, как мне открылось тогда [2 июля], еще не могу. Придется еще два-три живописных построения сделать. Получила письмо от А. И. [Иванова][20], он очень хорошо понял меня, и я очень рада.

Малевич уехал сегодня, и я очень этим опечалена. Как-то без него пойду, а мы так хорошо сговорились. Надо лекцию ему устроить, распродать книжку и напечатать «Ответ Бенуа»[21]. «Ответ Бердяеву» Грищенко уже печатается[22]. Ну ладно, это дела. А тут работать буду. Это новое мироощущение надо заново оформить, но не по Малевича формам и не по моим декоративным. Что-то Н<аталья> М<ихайловна> [Давыдова] скажет. Хорошо бы к февралю работ шесть сделать, две уже обдуманы, две — так себе, ну а другие совсем новые должны быть.

В пространстве чистом, холодном летят они, чистые формы, брошены в стремительном беге, сталкиваясь и отталкиваясь, или в состоянии внутреннего динамизма выявляют [они] собой статическое развитие цвета. Форма — цвет. Композиция отношений цвета.

11 декабря

Фу, право, выставка [Бубнового валета] кончилась, и опять особого толка нет ни здесь, ни в Петрограде. Надо бы больше работать. Если в Петрограде будет выставка, я уж постараюсь. Надо бы три работы этого стиля сделать, а затем — то. «Цирк»[23] я теперь знаю, как сделать. Довольно беготни, надо теперь бешено работать.

Сашу [Удальцова] производят [в офицеры], и денежные дела получшают. Ну, завтра за работу. Теперь, можно сказать, путь открыт, дело только за мной. Нужно давать такие работы, чтобы о них спорили, [чтобы их] ругали. Надо через это пройти, и, думаю, «Цирк» таким будет. Разведу «динамизм» форм.

1917

3 января

Что такое жизнь, думаю я и не знаю. Неужели все, что случилось теперь, нужно для жизни? Я читаю «Войну и мир». Этот взгляд на войну, на события, на участие в больших делах отдельных лиц подтверждает то, что происходит сейчас. Когда такому общему чувству мешает одно лицо — оно выкидывается, иногда безболезненно, иногда с болью. Мне думается, люди должны так развить себя, что<бы> чувствовать искренне, что их дело кончилось, и вовремя уйти. Это высшая любовь [к] родине.

Я понимаю органическую жизнь, но человеку даны мысль и чувство. И главное в жизни человека — это «мысль и чувство», чувство боли или радости, это чувство — вещь субъективная и поэтому для большинства людей, основанных на чувстве, дает максимум и<ли> минимум страдания или радости.

Мысль более объективная вещь и дальше от чувства. Людям мысли жить легче, они объективнее, и, может [быть] продуктивнее результаты их жизни. <...>

Говорят, искусство построено на чувстве, [это] неправда, искусство более, чем какая-либо наука, построено на напряжении сознания. Ведь в сознании есть еще и подсознание, а оно ведь не есть чувство. Может быть, искусство производится больше этим подсознанием, чем сознанием <...>

Что такое моя жизнь, я не знаю тоже, но я знаю, что она должна быть только работой в искусстве. Интересно, Гончарова живет ли вне искусства, то есть не в формах только са-

мого искусства, а в кругу тех форм, которые окружают искусство. Для людей она не женщина, а если и женщина, то только женщина-художница. Ларионов сумел ее так обставить.

В моей же жизни все, кроме меня, не формы искусства. Л. С. [Попова] то же, В. Е. [Пестель] то же. Из нас только Малевич и Экстер в формах окружающего искусства. Малевич для всех — художник Малевич, Экстер — художница Экстер[24].

У меня слишком много знакомств вне искусства, это не хорошо, нет внутреннего кнута, а мне кнут нужен. Как мне жизнь мешает: то с Сашей [Удальцовым] мучение, то с папой, то сама кисну. <...>

Но вопрос: нужно ли всегда быть с художниками, это обостряет напряжение, да. Но почему мне в тишине лучше работается и лучше думается? Малевич — Татлин работают совсем одни, и их работы чище по идее, яснее по выражению, чем наши. Нет, еще недостаточно одиноки мы, недостаточно отреклись от близких и себя. «Кто оставит дом свой, отца и матерь, мне да последует»[25].

Иметь одну идею, одну божественную мысль, одну любовь, одно служение. О, силы небесные!

Жизнь Малевича — это подвиг служения искусству, если бы он был богат, он все бы отдал искусству. И я, когда я потеряла всю надежду на обеспеченность, когда я [вынуждена] зарабатывать не на благополучие, а на хлеб, я крепче чувствую себя и точно достойнее искусства. Я не хочу теперь быть богатой, нет, я теперь знаю, какой грех в богатстве и какая нечистоплотность души. Человек должен сам стоять на ногах. А также художник должен быть птицей небесной[26]. Может быть, оттого так сделано, что Маневич[27] получает тысячи, а Малевич — ничего. Один — паразит в искусстве, а другой — слово живое.

Нет, что-то есть в жизни непонятное по законам человеческого разума, а понятное подругому: отчего все чистые сердца бедны? Или оттого они чисты сердцем, что бедны? Отчего в богатом доме не чувствуешь той обнаженности души, того душевного проникновения и глубины отношения к жизни? Богатые, они не все видят глубоко, а потом, я думаю, что буржуазное воспитание, буржуазная наука застилают взгляд на жизнь. <...>

Продавать свои картины богатым унизительно, картины не должны быть собственностью, должны быть музеи и собрания.

4 января

Немного лучше чувствовала себя, но за Сашу [Удальцова] сердце ужасно болит. Сегодня много наработала, снова рисунки, если Давыдова возьмет все, то понесу на 130 рублей, а набросала рублей на 400. Может быть, все кончу в январе, надо бы. Затем к выставке[28] надо сделать несколько рисунков платьев и декоративных панно. Жаль, мало успела для вышивок дать.

5 января

Много работала сегодня, решила дать себе полную свободу. Как хорошо жить, когда работаешь, она [работа] дает большую радость <...>

Хорошо бы к Б<убновому> В<алету> двадцать работ сделать. Пригласят ли еще[29]? Ну, вообще, работы никогда не пропадут. Надо бы акварели поделать. Все-таки декоративные работы огромную мне пользу принесли, и интересно это очень. Теперь вот ковры порисовать, потом рисунки для парчи, наконец-то я с наслаждением работаю.

Получила письмо от Ал<ександра Иванова>, мой хороший друг, рада я, что с ним так хорошо[30]. Вчера от Малевича получила письмо[31]. Завтра глупое собрание[32]. Опять я рисунки Зякиной[33] не успеваю показать, ну на выставке увидит. Надо к выставке подготовить почву, да вот кое-что уже сделано, только панно и платья, четыре рисунка острых дать. Ну я больше о глупостях пишу, чем о настоящем. Что-то в живописи получится, ряд работ намечается, и необходимо до лета все это кончить. Летом снова подготовить новое, отдохнуть и сделать массу декоративных рисунков <...>.

Получится ли мой «Цирк»[34] таким, каким я его думаю [сделать]?

Цвет, думаю, останется; в общих чертах формы [останутся], идея, конечно, та. Размер установился. Вот что, надо подумать о собственной выставке через год, через два. Выставить работ надо не меньше 200, а у меня всего 37, скоро будет 40. За два года надо набрать еще 160 — невозможно — надо! И акварели, и рисунки.

Мне думается, декоративная выставка мне кое-что даст.

8 января

Сегодняшний день можно запомнить. Сегодня моя мысль о цвете подтвердилась на опыте и дала положительные результаты. Я даже не думала, вчера измучилась в поисках цвета, сегодня стало ясно: гармония зависит от соответствий цветов, обладающих известными качествами: тяжестью и глубиной.

9 января

Начинаются беспорядки <...>.

17 января

<...> К чему эта бесконечная тревога, и если даже впоследствии я получу славу и богатство, то никакая слава, никакое богатство не стоят этих тяжелых годов. Мила, мама, папина болезнь, бедность, ведь это уже нищета, и что же впереди, ведь хуже все с каждым днем. У меня есть Саша и искусство, а что у бедных сестер? Ведь есть же люди, которым хорошо. А как мне тяжело было все эти дни, Господи, неужели снова предчувствие? И какие-то мысли, страшные мысли все время. Боже мой, Боже, ну как выбраться из этого кошмара? Едва я выведу свою мысль из нематериальности, как сразу удар.

20 января

Я проснулась и <по>чувствовала, что я разбита, унижена, но начинаю приходить в себя. Надо верить и верить, а когда человек верит, то он сделает хорошие вещи. Надо купить гуашь и хорошую бумагу.

25 января

Все же не надо киснуть и ждать несчастья, если оно придет, то само придет. А надо входить в жизнь.

26 января

Вот так история. Прочла то, что я писала с двадцати одного года, и мне стыдно. 10 лет прошло, и я ничего не сделала. Я много тогда предчувствовала и как была я духом свободна, а теперь? Да, смерть мамы, болезнь Милы, папина [болезнь] в прошлом году, его одиночество сейчас, неудачи Саши — все это разбило меня, как тогда, после восстания [1905 года]. 10 лет прошло, я писала тогда — жизни только 10 лет; 31 год я считала старостью, но как я молода еще, я страшно молода, но, как и тогда, физические силы слабы.

И я была духовно свободна, вот что было тогда самая моя ценность. Если бы я увидела себя тогда, как я сейчас, я отвернулась бы с презрением.

Ну, не хорошо. Романтика, соб<ственно> говоря, может быть вычеркнута, этого довольно. <...>

А все-таки самые мои унылые годы — это три года до Парижа.

29 января

Читала биографию Вилье де Лиль Адана[35] — ужас, а я, дурища, хнычу. Отчего богатство духа сопряжено с нищетой? Вот ведь добиться обеспеченности не трудно, но, боги, как холодно <...>.

Натянула большой холст, что-то получится. А мне опротивело все, кроме чистой живописи в живописи. Довольно материалов и прочего. Чистый цвет. Ох, что-то получится? <...>

К черту абстракции, отвлеченности, цвет — он реален. Предметы — они окрашены и занимают определенное место цветом и формой в ряду других предметов в пространстве. Есть и движение предметов. А ведь формы-то нет, есть только рисунок. Положение и отношение одной вещи к другой, каждая форма вещи имеет свой рисунок, и этот-то рисунок надо найти — и не только одной формы вещи, но и ее отношения к другой.

<...> Холст большой. Я рада, что цвет его я весь знаю и в главных формах: лиловое, голубое, синее, красное на желтом — красное, желтое, белое на лилово-голубом или серо-голубом. Цвет по весу идет с верхнего правого угла к нижнему левому. [Следует рисунок] <..> В «Городе»[36] ошибка реального пространства с плоскостями, не дающими никакого пространства. И получилось немного декоративно только. Эта же [работа] вся должна [быть] построена на формах, самостоятельно существующих в пространстве и связанных между собою не контрастами, а общностью, разница лишь в самом существе краски. Ну, посмотрим, а редко, начиная работу, я бы так ясно сознавала ее композиционное расположение и ее живописную сущность.

Л. С. <Попова> сказала мне, что чувствует, что она сбилась. И сбилась она, по-моему, в том, что, работая в принципе на ощущении различия материалов и беря ту форму, она

хочет дать абстрактный какой-то цвет. Для этого надо взять совсем другую форму, чтобы избежать впечатления только раскраски.

6 февраля

<...> Была у Н. М. [Давыдовой], кажется, все рисунки пойдут <...>. Хорошо поговорили с ней о живописи, она делает очень неплохие вещи.

После войны мы <с>можем много сделать. Есть возможность сделать декоративные выставки в Лондоне и Париже и, пожалуй, живописные [выставки]. <...>

Я верю, что на этой цветовой форме я сделаю и сделаю самостоятельное. Надо уйти от кубизма и железа совсем. Для освобождения надо декоративные рисунки пописать <...>.

А Н. М. [Давыдова] очень под влиянием моих декоративных рисунков, ну хорошо, я подписываюсь под Супрематизмом.

13 февраля

Я перечла свои дневники. <...> Мою жизнь можно разделить на несколько периодов: I. Гимназия, II. Первая любовь, дальше III. Период до замужества, какой-то безликий, хотя утвердилось мое место в жизни. IV. Далее замужество до Парижа, V. Париж – утвердилось мое место в беспредметной живописи. VI. Стремление к самостоятельности во всем: и заработок, и новое в искусстве.

Техника вполне мне присуща, мне подражают Пестель и Давыдова. Новую форму найду.

Как бы я хотела, чтобы Малевич остался в Москве, он, бедный, очень похудел. Как-то лекция пройдет, лишь бы без убытка.

Завтра беспорядки ожидаются. Господи, если бы поскорее это все кончилось. Мы должны еще перенести снова ужасы революции. Как все-таки счастливо устроен человек, благодетельное время стирает пережитое, воспоминания не так остры. Ведь 1905 год, что же это было! Сражение в самой Москве, расстрелы, насилие и смерть, и снова так. <...>

Мое спасение, мое одно спасение – искусство. Я еще дилетант в нем, но я буду Мастером. Если будет журнал[37], я много буду работать для него.

14 февраля

Бегали с Малевичем, подавали прошение [о переводе в Москву], но, думаю, ничего не выйдет. Одному невозможно что-либо сделать, а больше никого нет. Экстер заболела. Какая-то пустота и безлюдие, бьемся о стены без смысла, и никого нет, и некому делать.

26 февраля

Лекция прошла[38]. Народ был, убытка нет, но Малевич прочел плохо. Скандалы в журнале, ничего, вероятно, не выйдет. Или «Супремус», или ничего. Так я решила.

Все опротивело, все надоело, целых 10 дней не работала. Распространяю слух, что устала и все брошу. Надо очень всюду работать, а с этими группками не работаешь. Надо «Цирк» скорее писать.

27 февраля

Видела Родченко[39] сегодня, вот по-настоящему с кем я могу работать.

28 февраля

Назначено Временное правительство, взята Петропавловская крепость. Свершилось. Сумеет ли только это правительство не допустить до анархии и взять власть в свои руки?

День проходит, как-то он кончится? Ничего не известно, носятся слухи, что избрано Временное правительство, президиум Думы и Дмитрий Павлович[40]; Протопопов[41] и царская семья в бегах.

В Москве ходили, собрались около Думы, все мирно. Трамваи не ходят, газеты не вышли, но вода и электричество есть. Что-то будет, миром не кончится.

В Петрограде настоящая революция, взята Петропавловская крепость, разгромлен арсенал.

7 марта

Старая власть пала. Россия — Демократическая Республика. Сон какой-то. И эти дни необычайные нам были так испорчены страхом за папу и издевательством со стороны временной власти: милиции и комитета по расп<оряжению> арестованными. Они заняли квартиру, в которой был настоящий погром. Дети [сестры] по совету Кашкина[42] подали прошение на имя исполнительного комитета. <...> Папа арестован и находится в госпитале, когда-нибудь я опишу все это. Были такие ужасные, кошмарные дни, но вчера мы немного очухались. Во-первых, узнали о папе, Варя его видела, [он] чувствует себя лучше, чем мы могли предполагать. Затем, все же надеемся, что Кашкин разберет это дело. А я вошла в жизнь, была на митинге «Долой войну».

15 марта

Какая тяжелая кошмарная жизнь, и отчего нам живется тяжелее, чем кому-либо? Все ждешь уже несколько лет отдыха, ждешь спокойной работы — и нет, и нет. Все наши удары — еще не все.

А тут художники ополчились против нас, левых, диких. Нас мало, мы не сгруппированы. Создается официальное искусство, где нам не будет места[43]. Всякие Коровины — Лентуловы полезут в гору. Надо что-то делать.

30 марта

Прошел март гадко и скверно. 26 освободили папу, сейчас он у нас и [сестра] Варя, что дальше — неизвестно. Не работаю, чувствую себя скверно, как-то спуталось все.

Бесконечно скучные делегатские собрания[44]. Был скандал с Маяковским[45], противно ужасно, и что он обо мне думает, но я его отшила. <...>

19 апреля

Дни идут, тревожные дни, много можно было бы написать, но не пишется. Делали знамена и буквы для Совета рабочих и солдатских депутатов[46]. Когда-нибудь надо описать все это.

Как много напортила папина служба[47], и сами мы виноваты, надо было настаивать [на отставке]. Еще приходится благодарить судьбу.

22 апреля

Организация, болтовня и болтовня. Что в Совете художественных организаций, что в просветительной комиссии при Совете рабочих депутатов[48].

Надо вовсю работать. Статью в журнал не написала, вещи не готовы, но, думаю, к июлю 8 будет кончено.

Вообще тревожно. Пролетарии всех стран что-то не соединяются. Англия не желает кончать войну. Может случиться, что объявит войну. О, Боже, когда же конец этой бесчеловечной бойне? Неужели трудно народам сказать всем «довольно». Русский народ сказал же всему миру «довольно».

25 апреля

Болит душа. Погубят ленинцы революцию. Скорее бы Учредительное собрание, и за папу так больно. Хорошо, что эти говорильни художники устроили, все развлекаешься. Меня выбрали в профессиональный союз художников, и вышло глупо, ибо я была против баллотировки и демонстративно ушла с Татлиным[49].

<...> Ой, какая сумасшедшая жизнь. 18 [апреля] было 1-ое мая, работа в комитете. Аукцион в пользу политических, надо было домалевать картинку — продали все-таки[50]. Дальше начала усердно работать и скоро 9 работ будет готово. Дальше — 30, нет, больше декоративных рисунков уже сделала, есть мотивы для ситца и вообще материи. Статьи плоховатенько написала[51].

Ну и вот надо вовсю перекинуться в журналы, сама жизнь выдвигает.

4 июня

Месяц прошел, наши уехали на дачу. Я работаю, идет, но на душе почему-то тревожно. Кажется, еще не кончились наши потрясения.

5 июня

<...> Похудела я безобразно, ну скоро на поправку поеду. В Москве сплошная помойная яма, дворники бастуют и препятствуют, чтобы другие убирали улицы. А страдает, конечно, кто победнее. Буржуа увезли своих детей в Крым, а другие играют в навозе. Это зря. И революция начинает принимать только экономический характер. <...>

30 августа

Я дома и счастлива. Сейчас пока никого нет. Мы с Сашей одни. Папа нашел квартиру и вышел в отставку генералом.

8 сентября

<...> Получила письмо странное от какого-то Валерия Кочергина, который благодарит меня за мое искусство, чувствует во мне натуру богатую, но душой болеет за мой «ле-

визм», считает его вредным влиянием Б<убнового> В<алета>. Мне было как-то странно читать это письмо в такое нехудожественное для меня время.

30 сентября

В России анархия, немцы берут, что хотят, солдаты бесчинствуют, и нет конца.

30 октября

Очень может случиться, что разорвавшийся снаряд через несколько часов снесет нашу крышу и нас вместе. 26-го началось восстание большевиков[52]. 3 дня гудят орудия, трещат пулеметы, залпы, как в осажденном городе, масса убитых и раненых, и непонятно зачем. Все так же дезорганизовано и почем зря, как вся наша жизнь. Палят так, палят не разбирая, жителей верхних этажей предупреждают при начавшейся пальбе спуститься вниз. Черт знает что такое. Тут слух и о погромах. Во дворе никем не охраняемый винный склад. Общественная охрана из квартир перессорилась. Более бедные не хотят ничего иметь общего с более обеспеченными. Кончится [тем, что] еще сами себя начнут перестреливать. Я еле жива, если это завтра не кончится, можно с ума сойти. Социальная революция — сплошная путаница, обман и самообман. <...> Черт знает что, лучше бы на фронте сражались. <...> Какая мерзость насилие и восстание, они все Учредительное соб<рание> провалили. Телефоны не работают, сегодня никто не звонит. Гадко, гадко, на [Смоленском] бульваре все время перестрелка какого-то путаного типа. Ну что, ляжем спать и, быть может, не встанем. Кто кому дал право распоряжаться моей жизнью, моим временем, моим здоровьем? Мы живем в каком-то первобытном времени. Люди должны были бы условиться не делать восстаний в городах и сражаться где-нибудь в лесах.

Возмутительное насилие, которое грозит смертью. Больше невозможно терпеть. Странно, больше часу нет выстрелов, неужели кончилась эта дикая забава, кровавая борьба за власть?

2 ноября

Только я собралась вчера приняться за картину этих грозных дней, как на площади началось настоящее сражение, и наш дом попал под обстрел. Странно, особой паники не было. Верхние этажи с противоположной стороны были обстреляны почти все <...>. С часу тридцати до шести мы сидели внизу, около четырех начался прямо ураганный огонь, но скоро затих. 3 дня идет сражение между Зубовским и Арбатом; мы посреди. Какая-то тупость все равно напала на меня. Нервы больше не держат. Ночевать дома я не могла, хорошо, одна с первого этажа приютила. Сейчас тихо, хотя до 12 часов дня всегда так <...>. Сегодня в 12, вероятно, начнется снова. Сейчас гудят пушечные выстрелы где-то вдали. Неужели ни одна из сторон не уступит? Не понимаю я эсеров, ведь, казалось, особой разницы в их прогр<амме> и большев<иков> не было, и вдруг! Что с нашими — ничего не знаю. Варя звонила в субботу и воскресенье. Люб<овь> Сер<геевна> [Попова] — в воскресенье <...>. У нас самый ужасный день был вчера, и понедельник. Что-то будет сегодня, быть-может, от дома ничего не останется. Москва горит, разрушение, говорят, ужас-

нос. Когда же кончится все это, когда? Когда можно будет заняться творческой работой и жить хоть немного. Не бывши на фронте, мы испытали, что такое фронт, у себя дома. Выстрелы, кажется, приближаются. Было объявлено перемирие с 29, 12 часов ночи, до 30, 12 часов ночи, но 30 был самый ужасный по кровопролитию день[53]. Мы ничего точно не знаем, самые противоречивые слухи.

8 ноября

<...> Почему они все бегут из правительства, ведь фактически народ обманут, ни мира, ни хлеба они не дадут.

9 ноября

Какие глухие и жуткие дни. И не правы ни одни, ни другие, и вина в пролитии крови на обеих сторонах. Сколько обмана, слез и горя. <...> Во что превращаются мирные хорошие люди, крестьяне, зачем такая нечеловеческая злоба, нет, не злоба, а какое-то извращение. Невежество? Но когда жители городов, образованные и культурные, тоже теряют лик... Страшно воистину.

22 ноября

<...> С Супрематизмом скандально покончили. Малевич вдруг сошел с ума, и мы перессорились, если журнал [«Супремус»] выйдет и мы получим то, что вложили, то это хорошо, но если деньги не вернутся — это ужасно. Любовь Сер<геевна Попова> 1100 [рублей] внесла, 600 и 500 через нас. Такая вера была в журнал, но он застрял, но, думаю, все же выйдет[54].

29 ноября

<...> Пока буду работать, надо все кончить и еще штук 10 новых [рисунков]. Искусство — это единственное, что есть, все остальное — бесовское наваждение. Как легко человек берется решить самые сложные вопросы насилием и смертью.

Пока жизнь и личность человека не сделаются святыней, до тех пор немыслима настоящая человеческая жизнь. Человек должен стать человеком. А сейчас человек превратился в зверя. Больше я не верю тем, кому отдала свою совесть.

30 ноября

Слухи невероятные, жуткие, и если это правда, то что же, какие-то «Бесы». Будто большевики реставрируют монархию и регентом будет Павел Александрович[55]. Немцы ставят невозможные условия мира. Что же это? Великая провокация давно уже правит Россией, Гришка Распутин поблекнет перед этим. Единственный отрадный факт — Украина, она определилась и устроилась, их армия — 20000 человек. Это что-нибудь да значит. Что же скажут рабочие и солдаты? Бесы, подлинные бесы.

Или к большевикам столь пристала охранка, что они в ее массе растворились. Я все же думаю, что все это только слухи. Но все же хочется, чтобы все скорее кончилось, хочется жить и работать.

6 декабря

Сегодня открылась выставка декоративная[56]. Вышла ничего себе. Но преглупо – страшно дешевые рисунки. Напр<имер>, одна моя работа продана за 20 р<ублей>, когда она Н<аталье> М<ихайловне> [Давыдовой] стоила 35 р<ублей>. Все это, конечно, скажется на деле. Я думаю сорганизоваться и потребовать увеличения платы, <...> получаем до смешного мало – 10–20 <рублей> за рисунок. Это же сказать стыдно, когда спрашивают.

Несмотря на мое желание поговорить с Малевичем, он принимает такой тон, что мне сразу делается противно. Ну, хорошо, обойдемся и без оных. Надо выздоравливать и приниматься за организацию дел. Надо, я вижу, устраивать выставку. <...> Надо статейку написать. Теперь журнал – если мы все уйдем из журнала, то все у них провалится[57].

7 декабря

Вошла в какую-то очень свободную работу, вещи идут одна за другой. Уже 22 работы есть. Только очень они супрематичны. Глупый Малевич, право, зачем он нас отталкивает? Мы-то без него просуществуем, вот как он без нас? Только он да Ольга Владимировна [Розанова], остальные – бездарь полная.

Только почему у меня снова какое-то беспокойство? Чего-то снова боюсь, или это нервы? С Татлиным, Давыдовой и пр<очими> снова разъехались, тут еще немного простудилась. Не хочется никуда идти, а надо много дел сделать: <...> в Школу Ж<ивописи>, [ваяния и зодчества], за красками <...>.

20 декабря

Я могу быть спокойна, я вывесила свои работы в большую комнату, и они утвердились все. И сделано больше и лучше, чем я думала. Надо докончить и выставить. У меня лишь один месяц, да еще организационная работа <...>.

Малевич немного спятил. У меня был с ним разговор.

– Я хочу ввести партийную дисциплину [, – сказал он].

– Ну, со своими вы это легко сделаете, но не с моими. У нас группа.

– Тогда война беспощадная.

– Это смешно, К<азимир> С<еверинович>, я говорю, как нам вместе же [работать], к какому соглашению прийти, а вы – война <...>

Супрематизм – это страшно здоровая вещь, как я вижу. Глупо Малевич поступает, глупо. Ну что он ни сделает, все послужит нам на пользу. Ссориться не буду – мы друг другу нужны.

30 декабря

Тоска, беспросветная зеленая тоска. Где выход, где жизнь – не знаю я. Знаю одно, чтобы жить, надо денег, как это сделать? Не могу, не могу больше жить в подполье. Если состоится эта выставка, что даст она мне? <...> Надо еще один большой холст сострить. Я его хорошо вижу, мою старую «Кавалькаду».

Вещи Л<юбови> С<ергеевны> красивы, чисто сделаны, но многие бессмысленны по цвету, так, «комбинация», а я не хочу комбинаций. Она выходит за фон Эдинга[58], Любочка, это хорошо, что она выходит, надо пожить и своей жизнью.

31 декабря

Последние 20 минут 1917 года. Еще нет года, как свергнута монархия, и сколько мы уже пережили. Сейчас мы стоим перед полной неизвестностью. Или – или, и то, и другое вполне возможно. Но для одного нужна революция на Западе, для другого – небольшой переворот, даже уклон назад.

Наши дела плохи, плохи. Выставки, конечно, не будет, а все уже перессорились. <...>

Зазвонили церкви. 1918 год настал, что-то произойдет?

1918

1 января

День прошел не плохо. Есть надежда на выставку. Приехал Грищенко, если он возьмется за дело, то возьмется энергично, надо его провести в председатели на будущий год, а то и теперь. Кончаю вовсю вещи. Если выставка будет, то скоро, в конце января. Насчет еды совсем плохо стало, а будет еще хуже. Ну, лишь бы уцелеть, а там можно кое-что сделать. Хорошо, когда работаешь. Как мне не хочется завтра ехать по делам журнала. Надо скоро за рисунки к «Глы-глы» приниматься[59]. К выставке, если будет, не успею.

3 января

Работала весь день, и ничего, кроме работы, не существовало.

Завтра, к сожалению, придется разбиться, собрать Пр<езидиум> Союза. Надоело все, хочется только работать, есть и спать, никуда не хочется, никого не видеть <...>.

5-го числа ожидается манифестация в честь Учр<едительного> собрания. Большевики собираются разгонять вооруженной силой, что за гадость.

10 января

События несутся. Учредительное собрание на другой же день своего существования распущено. Образовалось два непр<имиримых> лагеря. Ну что же, атмосфера разрядилась, стало яснее. Только комиссарам незачем было через большевистские газеты говорить в начале, что У<чредительное> с<обрание> будет и что они именно его обеспечат. <...>

Голод двигается гигантскими шагами, если эти товарные недели не спасут, то ждем подлинный ужас, хорошо, что народ немного отвлечен политикой. 5-го манифестация защитников У<чредительного> с<обрания> – постреляли, 9-го большевистская манифестация – тоже постреляли[60].

30 января

Для того, чтобы создать хорошие вещи, надо уметь грезить ими. Надо быть или фанатиком, или мечтателем. Реальная же жизнь с ее чувственностью, волнениями и превратностями должна отойти. Я снова прихожу к этому заключению.

Л. С. [Попова] выходит замуж, и ее работы сразу стали слабее. Я прошлый год мучилась разными вещами, и какие же плохие были вещи. Если бы я сейчас могла располагать сотнями красок, десятками аршинов холста и подрамниками, какие бы я создала вещи! Я бы только писала, я бы, как Кончаловский, упивалась бы краской и кистью.

Но, увы, подождем.

А пока сделала сотни декоративных рисунков больших и малых. Надо записаться в профессиональный союз прикладников[61].

6 февраля

Не заболела, слава Богу!

Что-то ужасающее происходит. Голод придвинулся еще ближе. Занимаешься тем, что рыщешь по Москве и хватаешь, где что услышишь. Все деньги я уже просадила на еду. Надо у Н. М. [Давыдовой] взять.

Тут ожидается кое-что благоприятное. Может быть, Ламанова[62] пустит нас в свет. Она закупила на 1000 рублей вещей и предложила Н<аталье> М<ихайловне> устроить у нее две выставки <...>.

20 марта

<...> Как ужасно обидно, что наш журнал [«Супремус»] не вышел. Вот бы теперь хорошо можно было бы делать. Клуб есть[63]. И у профсоюза есть помещение, можно лекции, выставки делать[64].

МЫ ХОТИМ

Искусство свободно. Творчество свободно.
Человек, рожденный для творчества и искусства, свободен.
Творец, принесший миру новые формы, должен приветствоваться радостно.
Так должно было бы быть, но так не было.

Художники-новаторы, рожденные в старом социальном мире, если у них не было денег и богатых друзей, забивались в подвалы и загонялись на чердаки и бились в темноте и нищете, окруженные стеной жандармов и критиков, которые защищали от новых идей старые, признанные, уютные рутинные формы.

Если талант все-таки пробивался, то выдвигались пулеметы ругани, залпы визга и хохота, артиллерия непристойной брани и остро отточенные перья забивали новатора вновь в подвалы и загоняли на чердаки.

И так длилось, пока не появлялся меценат и не оказывал своего покровительства искусству или критик-спекулянт, прислушивающийся к поворотам общественного мнения, не говорил: «теперь пора» и не выпускал в оборот то или другое имя.

И произведения тех, над которыми вчера гремело эхо издевательств, сегодня висели на почетном месте, и вчерашние ругатели приходили и поклонялись им.

Так создавались «привилегированные», «имена».

Так было.

Рушился старый мир... и так есть.

Как и прежде, мы забиты в подвалы и загнаны на чердаки.

Как и прежде, часть из нас принуждена работать за канцелярскими столами, добывая свой кусок хлеба, и работать в искусстве урывками.

Как и прежде, мы задыхаемся в узких стенах и мечтаем о мастерских, как узник о солнце и свете.

У нас нет выставок, где мы могли бы показывать свои работы, нет лекций, нет журналов, где мы могли бы говорить о своих работах.

И круг привилегированных сжимает нас теснее и теснее, и мы задыхаемся.

И не только на выставки свои, в журналы свои они не пускают нас, они оттесняют нас от общественных работ, из общественных организаций, они, привилегированные, захватывают все.

Так было, так есть и... так будет?

Мы не хотим меценатов.

Мы не хотим благосклонной критики.

Мы не хотим быть привилегированными.

Мы не хотим давить ни тех, кто пришел перед нами, ни тех, кто идет следом за нами.

Мы хотим права на творчество — труд.

Мы хотим равенства и свободы в искусстве.

ДНЕВНИК 1918 ГОДА

12 апреля

Сегодня — гнуснейшая страница истории. Избиение анархистов[1]. На них напали врасплох и расстреливали спящих из броневиков, пулеметов, пушек. Первые жертвы демократов. Мир вашему праху, первые мученики свободы. В память 12 апреля я напишу картину «Анархия»[2].

6 мая

За то, что я вошла в Коллегию [по делам искусств][3], за то, что я работаю в Пролеткульте[4], за то, что я участвовала в украшении 1 мая[5], за то, что я писала в «Анархию», мои «друзья» отшатнулись от меня. Воистину я начинаю уважать себя. Знаю — права я, а не они.

10 мая

<...> Еще свет не обнаружил всех своих качеств и свойств, и, может быть, в ущерб произведениям нужно идти и разыскивать дальше его качества и его свойства. <...> Одну реальную вещь надо сделать теперь же: кофейник, молочник, белую тарелку, кусок салфетки. Но какая бедность построения, какая бедность пространственного ощущения. <...>

Если подходить к природе, то Боже избави исходить из Сезанна и тех, кто исходит из понятия лепки формы, даже в скульптуре надо исходить из другого понятия — конструкции формы. Надо приходить к синтезу, исходя из синтеза линии, цвета и формы супрематизма. Ни один из видов существующей реальной живописи меня не удовлетворяет.

13 мая

Как все надоело — и Советы, и Школы, и коллегия. [Хочется] работать, жить и любить. Но чтобы работать, нужны деньги, чтобы жить — нужны деньги, а чтобы любить — свободное время. <...>

А коллегию [по делам искусств при Наркомпросе], вероятно, не утвердят, и деньги канут. Голод двигается, чтобы это пережить, надо 1000 рублей в месяц зарабатывать, хотя школа ведь, я думаю, останется мне <...>.

18 мая

Все как-то странно движется на этом свете. Думала — пролеткульт прочен, а его упразднили; думала, что Коллегия упраздняется, а она упрочилась[6]. <...>

1 июня

<...> Пролеткульт ожил, получил деньги и с той недели работа начнется <...>

6 июня

Как противно изменяется жизнь, я попала в полосу общественной борьбы среди художников, в борьбу в среде нашей федерации, и приходится брать, так как других нет.

Исчезла любовь, исчезла дружба, только борьба самая поганая. Когда те, кого считаешь за самых близких, вдруг нападают провокаторски и неизвестно ради и во имя чего.

Так поступил вчера Иванов. Чего ради тащила я его в Коллегию, рабочую группу, чего ради я ругалась из-за него с Татлиным, устроила скандал в присутствии Штеренберга? А он съел оскорбление, которое бросил ему Татлин в лицо, и сделался его прислужником. Каким низким он себя показал, зачем-то оплевал сам себя[7].

Я думаю, пусть Моргунов будет теперь председателем Федерации[8], а с осени я, если не заболею в конце.

Выставка в Союзе[9] неожиданно дала мне очень много — мое имя выделили.

Инцидент с Ивановым, внешне очень оскорбительный, меня не оскорбил. Мне любопытно, что он предпримет по отношению ко мне дальше.

ДОКЛАД НА ОБЩЕМ СОБРАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ-ЖИВОПИСЦЕВ

Для правильного понимания тех соображений, из которых левая федерация представляет сегодня на ваше рассмотрение «автономию федерации», мне придется вернуться к моменту образования союза и разъяснить тем, кто не знает, и напомнить тем, кто забыл, что считала организационная группа основанием автономии.

Нам говорят теперь, что федерация автономна только в пределах автономии каждого отдельного члена союза, ибо каждый член имеет право, не испрашивая разрешения союза, устраивать выставки, издавать журналы и проч<ее>. Очевидно, [что] на таких основаниях не к чему было организовывать союз на федеративном делении, а было что-то другое, что имели в виду организаторы нашего союза.

В апреле прошлого года образовался союз «авторитетов искусства»[1]. Часть левых художников, приглашенная в этот союз, не нашла там возможности настоящей и свободной жизни для своего искусства.

«Форма искусства требует соответственной ей формы жизни». Образовалась организационная группа, в которую вошли Татлин, Толстая, Якулов, Грищенко и я (Удальцова), и для нее стало ясным, что искусство может развиваться в среде, отвечающей его жизненным запросам.

Было ясно и другое: всякие деления — узко партийные, эстетическо-выставочные, не соответствуют более жизни, и надо найти другое единение художников, более широкое, могущее вместить в себя различные по форме течения, но близкие по духу.

Исходя из этих основных и единственно приемлемых нами положений, мы остановились на федеративном делении союза, предполагающем свободное развитие всего в него входящего искусства, и отсюда вытекающей полной автономии каждой федерации.

Автономия федерации, во-первых, и широкий доступ для всех художников, во-вторых, эти базы нашего союза были встречены в союзе авторитетов ожесточенным протестом. Упорная и напряженная борьба окончилась образованием нашего союза и группы изографов[2].

Постепенно стали забываться многими эти основы союза. Этому способствовал наш устав.

За год существования мы убедились в том, что устав составлен далеко не совершенно, некоторые параграфы позволяют толковать себя совершенно различно. Параграфы автономии каждой федерации совершенно опущены, кроме брошенной фразы: «Каждая федерация автономна в вопросах художественных», — больше ничего нет.

Я понимаю, что в момент составления устава вопрос об автономии федерации был настолько ясен под свежим впечатлением борьбы, что составителям устава казалось ненужным более подробное разъяснение, но жизнь показала, что то, что казалось ясным тогда, совершенно неясно теперь: пришли новые люди, и неясность устава позволяет толковать его как угодно.

Вопрос о приеме новых членов, который всю зиму был автономен, вдруг приобретает неожиданную остроту. Центральная федерация, мотивируя тем, что в ее среду попало много дилетантов, и не решаясь брать на себя ответственность за свое художественное лицо, обратилась в совет с предложением общего приема членов советом в составе трех федераций. Левая федерация, видя в этом нарушение автономии федерации, отказалась принять участие в принятии членов в другие федерации, но и фактически ее участие оказалось бы фиктивным, так как рассматриваемые художники были неизвестны.

Ясно, что каждая федерация компетентна в приеме членов.

Далее в уставе сказано, что каждый новый член свободно поступает в любую федерацию, что является нелепостью.

Свобода отдельным членам дана, а федерация в целом не имеет права заявить, что данный художник ей не подходит. Союз людей предполагает ответственность и серьезность в общественном деле, а на деле получаются какие-то юмористические прогулки некоторых членов по федерациям.

Федерация ответственна за свое художественное лицо. Нам теперь говорят, что союз просто регистрирует.

Было бы проще издать книгу с указанием адресов и тем ограничить жизнь и деятельность союза. Мы ведь регистрируем X и Y, мы регистрируем художественные формы и ответственны за решения и постановления союза; отсюда ясно, что большинство не должно давить меньшинства. Права меньшинства должны быть ограждены.

Мы не покушаемся на союз и не хотим узурпировать его права, как такового.

Мы не требуем прав федерации, как союза.

Мы говорим старшей и центральной федерациям: будьте свободны в своей среде, и мы требуем той же свободы себе.

Я повторяю, левая федерация может существовать в союзе только на основах автономии. Кто за свободное развитие искусства, кто за свободу жизни художника, пусть те поднимут сегодня руки за свободный союз, за автономию федерации.

ДНЕВНИК 1918–1919 ГОДОВ

1918

21 июля

<...> Подлинный кошмар. Мила умирает, папа арестован[1]. Что дальше, не знаю, совершенно потеряла голову.

Работать не знаю, когда и примусь. В Коллегии гадко, в Пролеткульте делаю картину[2], в Кино-комитете дела[3]. Зима предстоит жуткая и голодная. Надо иметь 1000 рублей, чтобы прожить. Если бы не папа, уехала бы в деревню на неделю. Боже, какие еще испытания предстанут?

24 июля

Как тяжело, что Саша [Удальцов] совершенно не помощник мне в моей трудной и тяжелой жизни. Папа, Мила, а он, как и всегда, в стороне, и вообще, и наша личная жизнь давно уже не существует<...>.

1 августа

Лето проходит, я никуда не ездила и не поеду. Папа в тюрьме, Мила все так же, дети [Варя и Тамара] служат. Я в круговороте интриг, когда же вырвусь <...>.

22 сентября

Самое кошмарное мое предчувствие, кошмар кошмаров моего воображения стольких лет стал действительностью. Нет, действительность превзошла мое мрачное мучительное воображение. Папы не стало, а как — нет сил сказать. Мила еще жива. Бедные дети, сестры мои.

9 ноября

<...> Умерла Розанова[4] — первая жертва Коллегии, это так печально, хотя меня больше удивляет теперь, если люди выживают. А я наконец дошла до предела, что дальше — не знаю. А пора работать. Жизни ведь совсем нет. Жалко мне моих сестричек, что мне сделать для них? Мила все еще жива.

14 ноября

Кажется, начало моего конца начинается. Попробую бороться. Но только смертью своей я могу искупить смерть части своего «я», смерти, с которой я не боролась, должна ли я бо-

роться со своей личной смертью? Только для них еще, сестер моих, я должна прожить. Искусство не нужно никому, оно стало спекуляцией. Они не берегут нас, цветов земли.

Личной жизни нет. Людей, с которыми можно жить, нет. Те, кого я люблю, уходят. И жизни духа нет сейчас. Неужели законы жизни плоти сильнее законов [жизни] духа? И смерть духом побороть нельзя. Моя жизнь вся — жизнь духа в тисках плоти, неужели освобождение — только смерть? Как она близка, но она не так страшна <...>

16 ноября

В 11 часов вечера умерла Милочка, не приходя в сознание, завтра похороним ее, и старая жизнь вся кончилась. Мама, папа, она. Пока из старшего поколения уцелела я одна.

20 ноября

Если я выздоровлю, то пойду вновь по своей линии. Малевич приглашает в ассистенты[5], брошу все и буду работать только в искусстве, давно пора.

30 декабря

<...> Все то же, все то же. Кошмар нашей совместной жизни надо кончать так или иначе, больше сил нет. Я обещала, что истерик не будет, и при нем [при Саше Удальцове] их не было, но лишь он ушел, я кричала диким голосом, ясно — жизни больше нет.<...> Я знаю, надо бежать из мертвого дома, бежать в жизнь <...>

1919

8 февраля

Какая холодная и голодная жизнь во всех смыслах. Единственное мое утешение — Варя и Тамара [сестры], единственная теплота в жизни. А остальное: личной жизни нет, творчества нет. Жизнь идет на мелочи, занятия в школе не налаживаются, учеников настоящих нет. <...> Завтра открытие выставки[6], и, кажется, первый раз в жизни она приносит мне много положительного <...>

10 февраля

Все-таки маленькие радости есть; в мастерской работа налаживается, вещи на выставке имеют успех. Купят еще картину. Кажется, получила заказ на театральный занавес Б<ольшого> Т<еатра>[7].

Надо написать несколько статей и надо, наконец, начать работать. Простудилась на выставке и получила эту ужасную невралгию. А в квартире холод и сырость.

23 февраля

Происходят удивительные вещи, и если бы не переутомление и жизнь на грани смерти, было бы очень неплохо. В Строганов<ской> мастерской ученики переходят ко мне. [Они] решили просить совет передать мастерскую мне[8]. Итак, у меня мастерская будет не на будущий год, а на будущей неделе.

Затем очень сблизилась с Древиным. Может быть, это наконец настоящий товарищ, ведь я так одинока страшно. Его я возьму в ассистенты, и мы здорово наладим мастерскую. Если бы он немного был другим, было бы возможно. Для него-то я очень многое уже <...>. Я думаю, с Древиным, что бы ни случилось, драмы не будет. Но я к нему уже иначе отношусь. Почему меня вдруг так потянуло к нему, на любовь, как бабочку на свет? <...>

Сегодня читала лекцию на выставке, смешно, перед своими картинами[9]. Ученики в Строгановском просят прочесть им отдельно. Если мы получим мастерскую, то, вероятно, учеников много будет, уж мы постараемся.

ДОКЛАД «О КУБИЗМЕ». ОТВЕТ КРИТИКУ В. ТУРКИНУ

Тезисы [доклада]:

1) Происхождение кубизма.
2) Формы кубизма.
3) Принципы разложения, восприятие с различных точек зрения.
4) Объем, пространство.
5) Плоскостной кубизм.
6) Фактура, материальная поверхность.
7) Различные течения кубизма: Ле Фоконье, Метценже, Пикассо.
8) Определение творчества кубистов и современного искусства.
9) Переход к беспредметному творчеству.
10) Определение беспредметного творчества[1].

Доклад Н. А. Удальцовой

В воскресенье 23 февраля с. г. Н. А. Удальцовой на 5 государственной выставке картин был прочитан небольшой доклад «О кубизме»[2]. Она интересно изложила теорию кубизма в живописи, наглядно пояснив положения кубистов.

Свой доклад она иллюстрировала представленными на выставке работами кубистов.

Доклад был рассчитан на учеников Свободных Государственных Художественных Мастерских, как на аудиторию, более или менее знакомую с Новой Живописью, а потому он носил специальный, а не популярный характер.

Доклад вызвал живой обмен мнений с посетителями выставки, предлагавшими докладчику массу вопросов.

Н. А. Удальцова свободно справлялась с неподготовленной аудиторией, желавшей на все ей непонятные вопросы получить исчерпывающий ответ.

Нельзя не отметить, что не знакомые с новым искусством слушатели отнеслись к нему глубже и серьезнее, чем некоторые критики.

Это видно из того, с каким вниманием был прослушан доклад публикой, и из тех вопросов, которые ставились Н. А. Удальцовой.

Но многого не понял критик В. Туркин[3], выступивший с возражениями докладчику. Отделываясь общими местами и играя на боевом вопросе дня — «пролетарском искусст-

ве», В. Туркин старался сбить докладчика с основной идеи, перебивая его при каждом удобном и неудобном случае.

Доклад произвел большое впечатление на посетителей выставки, которые долго не расходились и беседовали потом со всеми случайно присутствующими на выставке художниками. Подобное начинание надо приветствовать и продолжать его, так как для пропаганды Нового Искусства общение художников с массами имеет громадное значение. Подобные доклады и тот живой обмен мнений, который они вызывают, поднимает уровень искусствопонимания, стоящий у нас очень низко.

Ответ критику Туркину и другим, высказавшимся против современного искусства.

Мне не было известно, что моим оппонентом на выставке № 5 был историк искусства Туркин.

С чисто интеллигентской точки зрения В. Туркин построил свои возражения и свой протест против форм современного искусства и, в частности, против кубизма. В. Туркин протестовал против преемственности этих форм с предшествующими формами искусства импрессионизма и Сезанна, величайшего реалиста 19 века, но В. Туркину, как историку, более чем кому известно, как постепенно, шаг за шагом, из сезанновского понимания плоскости и объема строилось искусство, которое случайно получило название «кубизм».

В. Туркин, изучая творчество русских последователей Сезанна, которые являются звеном между Сезанном и кубистами, конечно, знает, что формы этих художников уже пришли к сдвигу и колорит картины приближается к кубическому тону, одно из положений кубистов — «взаимоотношение предметов изменяет формы предметов» — имеется налицо — предметы вдвигаются друг в друга и форма их видоизменяется и разлагается в пространстве, это Туркин видит и постигает не «стрекозиными глазами»[4] и, очевидно, разбирается в законе живописных становлений и достижений, диктующих этот сдвиг, но почему-то, когда творческое напряжение пошло дальше и из случайных сдвигов создало строгую структурную систему, подчинившую себе хаос форм в пространстве, В. Туркин обижается и заявляет, что «стрекозиные глаза» он иметь не хочет и составлять предметы из разбитых форм не желает[5].

Вот тут-то наш историк ясно себя и обнаруживает, оказывается, история никого ничему не научила: твердили, что эволюция форм есть жизнь искусства, что каждая эпоха создает свои формы и напряженность своего творчества. Человечество отражается в искусстве, да где угодно, но только не в современном искусстве, «это логарифмы, задачи» и проч<ее>, и проч<ее>...

Старая история, и историки [рассуждают] все еще не об искусстве, не о живописной культуре, а о впечатлении душ, душ от настроения, тоскуя, когда уже наконец о вещах заговорят настоящим языком.

В. Туркин делает выпад «пролетариату», что искусство непонятно и не нужно, во-первых, к чему мерить на свой аршин — интеллигенции, мы это давно достоверно знаем.

Современное искусство непонятно и оно противно, так как оно не даст никаких «переживаний», может быть, пролетариату и не так непонятно, ибо в Петрограде образовался Союз коммунистов-футуристов[6], но дело, может быть, и не в этом.

Суть в том, что, может быть, эти формы искусства не удовлетворяют и нас, творцов их, но только сознание, разрушившее их старый строй вещей и построившее новый, может двигать искусство дальше, и если раз навсегда уничтожены в искусстве старые гнилые буржуазные привычки к любованию с сигарой во рту в мягком кресле, если раз навсегда с индивидуальными душевными жвачками и окончено и создано искусство конструктивное, то это положено начало нового художественного строительства.

Футуризм был как бы сознанием эпохи машин, аэропланов...

Футуризм глубоко почувствовал новый ритм жизни, новые формы самой жизни, но в жизни живописи футуризм не создал своей формы, это сделал кубизм, он разложил старый строй вещей и создал новый.

Строгость и точность кубистического построения диктуются строгостью и точностью современной механики. Так же оппоненту неизвестны, должно быть, современные здания, и если бы современная архитектура была духом эпохи, то воздвигались бы вокзалы, соответствующие своему назначению[7], и не было бы татарских маскарадов.

И я скажу: да, пролетариату это искусство, как сказанная форма, не нужно <...>, ибо пролетариат создает свои собственные формы искусства и это искусство молодого свежего класса должно быть величайшим из искусств.

И опять ясно, [что] это искусство будет глубоко конструктивно, как конструктивен труд, его ритм, в широком смысле этого слова.

Интеллигенция останется верна себе, как воспитанная на старых истинах. Всю грандиозность величайшей революции жизни не поймет она, как не поймет и величайшей революции искусства, ставящей его вплотную к задачам чистой живописи, чисто живописных форм.

ДНЕВНИК 1919–1920 ГОДОВ

1919

24 февраля

Глава называется «Мы хотим просить Вас быть главным мастером, а Малевича – ассистентом». – Я даже растерялась, услышав это. Надо все же на этой неделе кончить эту историю. В среду приезжает Штеренберг, и надо при нем кончить[1].

25 февраля

<...> Я пришла в Коллегию только из-за Древина, из-за него пропустила свидание с Шамшиной[2], а потом просидела с ним до 9 часов в кафе. Мы говорили много, я всю жизнь свою рассказала, зачем? Он мне сказал, что я могу полагаться на него, и если он не сумеет сдержать свое чувство, все равно мне беспокойства не принесет он. Неужели это друг, о котором я всю жизнь мечтала? <...>

4 марта

Вчера до часу ночи бродила с Древиным по бульвару, сегодня часа два после коллегии – <то>же. Говорили о духовном браке. Мне хорошо и просто с ним, я ему вполне верю. А отношения наши просты и не напряженны. Мне он нужен больше, чем он думает и чем я ему нужна.

7 марта

Тот, кого я искала всю жизнь, теперь со мной. Он сделал мне больше, чем думает, чем можно сейчас видеть. Он вернул меня жизни. Он заполнил всю пустоту вокруг. Новый смысл приобретает все, и я не одна теперь. Я глубоко, до какой-то священной строгости и ясности знаю, что он не изменит и будет со мной. Древин, милый Древин. <...>

9 марта

Сердце все хуже. Если бы не Древин, я не знаю, до чего дошла бы я в этом вихре.

Заведующим отделом теперь Брик[3], случайно переговорили два раза. Мое положение в Коллегии упрочилось. Но с Малевичем пора разорвать. Он то отдает мне мастерскую, но я благородно отказываюсь, то выпихивает Менькова[4].

11 марта

Мне снова тоскливо и одиноко, почему, разве я снова одна? Но какое-то чувство пройденного перевала. Все ясно и надо идти дальше куда-то в жизнь. «Моя воля вернулась ко

мне», — сказала я Древину. Но почему снова тоска? Чем я недовольна? У меня нет работ, я не работаю и работа ушла от меня далеко. А потом, я столкнулась сегодня с жизнью другого, мне противного порядка. Брик, его жена[5], Маяковский[6], Штеренберг — свои спевшиеся люди, толкались и вертелись сегодня. Они живут так удобно, она — нарядная и накрашенная, а погано. Она любовница Маяковского, а тут муж. И противно, что Брик кривляется, тонко ведет игру, и не вырвешься. Мне предложили быть от Коллегии представителем в Строгановском училище. С одной стороны, хорошо, с другой — жаль ухода от интимной жизни Коллегии. Хотя лучше, пожалуй, мое дело в стороне. Получила мастерскую свою, пожалуй, даже две будут.

12 марта

Как хорошо, что есть Древин. Мне хочется сказать ему: «Я счастлива, что ты со мной». Бурю мы пережили, теперь можно жить другим, нашим делом. Я горда его любовью, я сильна его поддержкой. Я верю в великого Древина.

15 марта

Работать в Строгановке интересно. Но я, кажется, здорово простудилась. Закалить все. И в искусстве я выбираю свое. С супрематизмом покончила[7]. Выставляться с ними не буду. С Древиным хорошо.

19 марта

У нас дома тиф, уцелею ли? Если я не умру на этих днях, надо привести в порядок мои статьи. Это так же важно, как иметь вещи. А будет жаль, если я умру, я так теперь хорошо знаю, как мне работать. Они говорят: «Живопись умерла»[8]. Я говорю: «Да здравствует живопись». У меня сейчас такое же чувство, как тогда, когда дом наш попал под град шрапнелей. Чудно — меня все время чувство смерти, ее близости не покидает. Я, было, умерла, как личность. Я воскресла и к работе искусства, и общественной, и вдруг умру как человек. Это очень жаль. Мне ясно, что мне надо делать и в общественной жизни, и в искусстве. Если уцелею, сразу напишу ряд статей, лекций <...>.

4 апреля

<...> Татлин больше не президент Коллегии, даже не член Президиума[9]. Он, Малевич, Толстая и Моргунов — забаллотированы. И потом событие тоже важное: у меня украли кофту и калоши. <...> Нужно было бы всю историю Коллегии, профессиональную жизнь, мои живописные мысли записывать, а я — только переживания, довольно скучно. Бесилась с чувствами. Надо подтянуться и поработать. Сегодня чего-то нервничала <...> Очень меня история с Татлиным потрясла. Надо работать <...>.

28 апреля

<...> Потом — тяжелое и странное [чувство, что] левого искусства нет. Ведь Попова, Веснин и Родченко — это не то искусство, за которое я могла отдать свою собственную силу, мещанство и узость партийная это.

Ну хорошо, надо только работать, что бы ни было, я буду сокращать свою деятельность вне мастерской <...>.

30 апреля

Я воскресла из мертвых и иду на последнее становление моей жизни — это искусство и новая форма моего творчества. Я поднялась на высшие грани моего существования в прошлом и настоящем, и с этим я иду в мою новую жизнь. Я не хочу писать о том, что я сделаю, но я знаю, это будет сильнейшее.

Еще одно скажу, кроме художника живет во мне человеческая душа, ныне вырвавшаяся из плена, такая же ценная, как и художник во мне, и которая может дать силу и знание художнику. Пусть это последний этап моей жизни, если дальше снова провал, то пусть этот этап будет самым прекрасным и чистым. Я должна, и иначе ничего нет, поставить целью моего существования искусство и только то, что с ним.

Судьба жестоко и беспощадно отняла у меня тех, кто называются близкими, и я умерла в жизни и воскресла в искусстве. Те соблазны прошлой жизни, к которой, слабая, хотела прибегнуть, навсегда теперь изъяты из моего хотения.

Я художник, служитель вечной идеи. И тот, кто поднял меня и воскресил к новой жизни творчества, имеет право, только он один, быть со мной в этой новой жизни.

28 июня

<...> Раскрылось в моем искусстве нечто и стало ясным то, что я раньше только предчувствовала. Он [Древин] мне много говорил о моей последней настоящей работе, которая висит там [в Музее живописной культуры в Москве][10]. <...> И для меня из этой работы выходит мое настоящее. Освободилась наконец-то от глупого путания с супрематизмом. Мне думалось, что тут дальше Малевича можно было построить, но дальше я ничего не построила. И два года выкинула.

Но зато теперь, когда Малевич уже чужой, настоящим становлюсь я. И то, что я тогда немного вперед подсознательно сделала, теперь я это делаю сознательно. Тем более, что из того ничего не утеряно. <...>

5 августа

<...> Поля, белое и серо-зеленое золото ржи. Поверхности моих холстов. <...>

6 августа

<...> Сейчас идет дождь, я набиваю холсты, и мне хорошо и спокойно. Посмотрела в зеркало — я загорела сильно, глаза спокойные и ясные <...>. Думаю о нем все время, больше о его работе. О призыве [в армию] он сказал, чтобы я не беспокоилась. Неужели жизнь возможна? Начну работать, приготовила холсты, обидно, что идет дождь и болит нога.

Какой-то новый путь искусства открывается мне, природа раскрывает простые, точные вещи. Поля, обработанные поверхности, цвет к цвету, поверхность к поверхности, планы (лиловато-черная земля). Здесь содержание совсем отходит — в городе еще есть. Мои ра-

боты этого периода будут охра, серо-зеленые, белое — разнос, перманент, желтое, темно-зеленое, черно-лиловое, серое, много зеленого, красного мало.

Мимо окна идет стадо, смешной концерт. Нет, жить в деревне, где нет дачников, удивительно хорошо. <...> Если забраться еще дальше, как, вероятно, хорошо там, где еще сохранились старые обычаи и старая одежда. С Древиным мы, вероятно, так и сделаем. <...>

15 августа

<...> У меня нет чувства вины перед Сашей У[дальцовым], я себя ломала, я билась около него, жизни одна я больше создавать не могла. Когда-то сказала я о Древине в начале нашего сближения: <...> уже тогда я знала, что жизнь общая искусства приведет к общей жизни <...>. То, о чем я мечтала, воплотилось в нем целиком. Друг, муж — все в нем одном. Это действительно брак, говорит он <...>. И он, и я уважаем друг друга слишком, чтобы поработить друг друга. Право, не только любить, но и ценить, и заботиться друг о друге мы должны. <...>

17 сентября

<...> Самая суровая борьба за каждый шаг передо мною, и в ней я не одна, и он не один. Вместе мы должны выдержать самый суровый натиск, и первый мы выдержали с честью и бодро. Мы не уступили ни в чем, и сейчас одиноко, без настоящих друзей и поддержки, идем одни против всех. И в искусстве мы должны быть одни <...>.

В нескольких словах о внешних событиях. Когда я узнала, что Коллегия старая распущена, а новая собрана из людей, ничего общего с левым искусством не имеющих, я решила уйти в отставку. <...> Таким образом левые были разбиты поодиночке: Татлин, Малевич, затем Удальцова были устранены <...>[11]. Что будет дальше, не знаю, но знаю, что я и Древин должны дать генеральное сражение в этом году не в коллегиях и должностях, а на холстах.

Ему пришлось еще труднее, нежели мне. Известие о нашем браке вызвало «оппозицию», одни испугались такого сильного союза и постарались разбить нас до выступления, другие просто из ревности повели безобразную травлю <...>.

Но чувствую: становиться в борьбу не надо, надо уйти и переждать. Фронт старых левых, можно сказать, родоначальники, сдвинулся. Татлин, Малевич и я. К Древину они очень уважительно относятся. И верно, не украшения же Родченко считать шагом вперед[12]. Суждено Древину и мне двинуть искусство дальше на путь монументального построения живописных плоскостей.

Один удар Древин уже нанес своими плакатами ко дню советской пропаганды[13]. Просто и сильно взятые пространственные простые формы: черные, англ<ийская> красная, белая.

Мне необходимо поставить кубизм и мои живописные плоскости в связи с конструктивными сооружениями I Г<осударственных> С<вободных> Художественных Мастерских [Свомас][14].

25 сентября

<...> Странный день кончился, кошмарное напряжение — взрывом, была брошена бомба в партийный клуб[15]. Неужели чувствовалась нервность в воздухе, хотя тут ничего нет удивительного. После взятия Курска и раскрытия кадетского заговора, после расстрелов белогвардейцев — напряжение сгустилось <...>.

В связи с взрывом был обыск вчера, они были поражены беспредметностью нашей обстановки, но все-таки перерыли то ничтожное, что было. Было немного обидно. Конечно, они обязаны были это сделать <...>.

В работе подошла к своему, чисто живописно-плоскостному решению, здесь я могу развернуть свою личность и свое творчество, и это есть не только узко индивидуальная выдумка, целая система построится на этом. Разница моего подхода и Древина — в его, быть может, более абстрактном решении, тогда как я подхожу с некоторым чувственно-живописным пониманием. Вчерашний проклятый день обессилил меня, а то могла бы работать.

20 ноября

Утро. У него [Древина] 38,9. Бедный, лежит так спокойно, дремлет, а мне так страшно <...>. Вечер — 40,3. Помилуй меня, Боже. Я голову только терять не должна, если пойдет дальше. Доктор сказал, что опасности нет, но что все еще неизвестно — испанка или тиф <...>, а я почему-то успокоилась, доктор все грозит мне [опасностью] заразиться, что я неосторожна, а я, до такой степени трусливая раньше, совершенно спокойна. Надо только зря не расстраиваться.

22 ноября

Опасность миновала, жар спал. <...>

1920

11 января

Что тут за история, понять не могу: прозевали удобный случай. Павлуша [Кузнецов] был очень настроен, а Якулов не успел настроиться против, а самого Франкетти не было в Москве <...>[16].

Как будет дальше, попаду ли я в отдел, не знаю, вовсю орудуют Ваньки[17] и Брик, да и я кое-что сделала, но мне лично теперь довольно безразлично, если бы Родченко и Кандинский так глупо и грубо не стремились к единоцарствованию[18], никогда бы не пошла бы я в этот ад. <...>

27 января

<...> Древин дал новую хорошую вещь: черное на белом[19]. Штеренберг ее взял, но сегодня при приеме Нерадовским[20] ее отставили. Ей-богу, нахальство невероятное, как бороться — не знаю. Проведем в понедельник постановление общего собрания о покупке в Москву красной вещи[21]. Ужасно, вместо 4 вещей берут одну.

1 февраля

Как перевертывается жизнь, уходят какие-то демоны и жизнь становится хорошая между нами.

Ну а там так обстоит. В понедельник здорово намылили голову Кандинскому, много выслушал. С Франкетти ничего не могли сделать. Мы осудили старую форму закупки, они ничего не противопоставили, но когда дело дошло до резолюции — выкатили вон.

На другой день Штеренберг орал, и кричал, и требовал доверия <...>. Кузнецов хорошо сказал:

— Если он примет наше недоверие, он получит доверие. <...>

11 февраля

Прошел месяц, пережито было достаточно и на год, следовало бы писать каждый день. Сначала о нашей жизни: Саша [Древин] опять заболел, но пока еще не очень, но я волнуюсь до истерики. <...> Лишь только он встал с кровати, как принялся за работу своей серой вещи[22]. Писал слабый, совсем больной, в обстановке не совсем спокойной. Я совершенно замучилась его болезнью и жизнью, [но] пришлось влезть в гадкие жизненные дела. Первые неприятности в артели с Ивановым[23], затем кошмарная продажа вещей, затем эти вещи приехали сюда и мучили, и давили [нас]. Начали разбирать, оба утомленные, я уже начинала заболевать, и пошло́. Кончилось тем, что после одного припадка побежала к доктору, тот в ужас пришел: неврастения и истерия в тяжелой форме, немедленно ехать в санаторию, но в «санаторию» не поехала и начала отходить дома.

Тут разразился шквал. Отдел начал покупку. У меня купили старый натюрморт «Музыкальные инструменты»[24] за 20000 рублей. Все с виду благородно, но когда Древин привез свои вещи, началось. Кандинский категорически забраковал их, Родченко тоже. Саша наскандалил. Решили одну приобрести за 20000 — красную[25]. Родченко предложил 15000 <...>. Одним словом, встретили — лучше нельзя. На Коллегии вещи провалили окончательно, защищал их — пикантное положение — Нивинский[26]; отношение уже создалось к ним серьезное, но они не могли еще определить, как и куда. Кандинский доказывал, что работы не оригинальны и слабо написаны. Оригинальные «черные» вещи Родченко куплены за 30000 рублей, и еще более оригинальные Степановой — за 25000 рублей[27]. Скандал начинал разгораться. Влезли Ваньки (Иванов и др.), имея против Родченко камень, они решили, что пора. <...>

Ваньки не дремали и дело свое делали. Штеренберг начал вести другую политику. Когда мы пришли, Саша [Древин] со своими «Женщинами»[28], Коллегия постановила дать другие вещи, и голод заставил нас это сделать, когда следовало бы настаивать на своем.

Ну, когда мы пришли в [Выставочное] бюро[29], Штеренберг разыскивал мои вещи, ругался и плевался и уже называл Родченко мерзавцем, а мне сказал приносить «Кухню»[30], фотографию которой я ему дала. <...> Штеренберг предлагает 30000. Кандинский тоже говорит 30000, покупку как будто бы оформляют. О вещи идет слух: ведь Фальк[31] и Нивинский [говорят, что] вещь производит сильное впечатление, и пошли толки. Все как будто хорошо. Только уезжает Штеренберг — и Кандинский с Лентуловым «Кухню» про-

валивают, снова защитником является Нивинский, с трудом «Кухню» приобретают за 25000 рублей. А между тем о вещи идут разговоры и она производит впечатление довольно сильное, я ее здорово переработала[32].

Родченко тащит Варвару [Степанову] во вторую очередь, но Комиссия находит достаточно мужества, чтобы ее провалить. При встрече с Родченко я не подаю ему руки, а он протянул мне свою довольно уверенно, с видом человека, имеющего вес; за последнее время он внимателен и вежлив ко мне, а про мои работы говорил, что кубизм умер и покупать такие работы не следует.

Кандинский делает попытку и за Саши [Древина] вещь 25000 дать, но это, кажется, не удалось. Пестель, Чекрыгину, Жегину дают по 15000 – гул пошел вовсю. Ваньки нанесли первый удар и выставили Варвару [Степанову] и Родченко из артели.

МАТЕРИАЛЫ ИНХУКА.

Фрагменты стенограммы заседания[1]

<...> У нас есть определение композиции вообще. Нужно теперь разбить его по вопросам и просмотреть проявление композиции по школам (можно в исторической последовательности). Когда мы таким анализом дойдем до элементов композиции и точно их выясним, мы подойдем к ее значению в искусстве и таким образом через анализ подойдем к синтезу и установим понятие композиции во всей широте. <...>

К элементам композиции относятся: цвет, линия, фактура, объем и пространство. Композиция есть суммирование всех этих элементов. Может быть композиция с преобладанием одного элемента над другим. <...>

В живописи создается новый организм по законам живописным. Это — преодоление природы. <...>

Говоря о конструкции, мы как будто выскакиваем из живописи, между тем как техника развивается, но не выскакивает из области техники.

Современность заставляет нас искать новые способы [работы] и вносит новые элементы. Таким новым элементом есть понятие конструкции. Изображать конструкцию в живописи так же нелепо, как списывать кувшин или делать композиции музыки.

В живопись вошел новый элемент — понятие конструкции.

Современная живопись строится не по закону распределения, как композиция, а по закону органического соотношения форм — как конструкция, конструкция как таковая в живописи быть не может.

Ни Татлин, ни Обмоху, выскакивая из живописи в пространство, из нее не выскочили и пользуются все теми же чисто живописными способами соотношения форм.

Исключение составляет проект Татлина[2] — это конструкция. Старую же «милую» живопись никто не защищает; Древин говорит о том, что все делается в пределах одной и той же живописи[3]. Мы считаем все элементы живописи и видим, как живопись постепенно развивалась, подошла к оголенному, к основному. Сейчас ни в какое делание вещи мы не перешли, но с тех пор как перестали просто списывать, началось конструирование, кубизм, но чистой конструкции еще не создали, и перед нами все тот же вопрос — что такое конструкция в искусстве? В живописи высказалось ясно — конструкции как таковой быть не может[4].

МАТЕРИАЛЫ ВХУТЕМАСА.
ПРОГРАММА ПО ЖИВОПИСИ.
МАТЕРИАЛЫ ТЕКСТИЛЬНОГО ФАКУЛЬТЕТА

ПРОГРАММА ПО ЖИВОПИСИ (ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА 1920-Х ГОДОВ)

ВВЕДЕНИЕ

Программа по живописи ставит своей задачей найти взаимоотношение между цветом и формой в натуре и выражение формы методом цвета, в условиях изображения на изобразительной поверхности.

Программа, построенная на общих принципах цветовой композиции, имеет общеобразовательное значение и рассчитана для прохождения ее студентами всех специальностей (факультетов), ибо композиция является основным условием создания любого художественного произведения.

Те композиционные навыки, которые здесь приобретают учащиеся, являются, с одной стороны, основными для одних специалистов (живопись, графика), и пропедевтическими для других (архитектура, керамика и т. д.), потому что центром внимания программы служит не изучение средств изображения отдельной формы (голова, тело и т. д.), как таковой по преимуществу, а изучение системы построения целостной художественной формы.

ПРОГРАММА

ОТДЕЛ «А».

Изучение свойств цвета на изобразительной поверхности в условиях изображения натуры методом **цветового пятна**.

1-ое задание.

Композиция цветовых масс и уравновешивание их относительно изобразительной поверхности, **учитывая преобладающее цветовое пятно**.

МЕТОД:

Противопоставление и сопоставление цветов по признакам:

1) Яркие и неяркие; 2) взаимнодополнительные; 3) однородности и светосилы и 4) тяжести и легкости.

УПРАЖНЕНИЯ:

1-ое. Выявить в композиции **доминирующее цветовое пятно**.

2-ое. Построить композицию **исходя из данного доминирующего цветового пятна**.

ПРИМЕЧАНИЕ: в нескольких постановках даются одинаковые фоны при разных цветовых доминирующих формах.

3-ое. Построить композицию, **исходя из данного доминирующего цветового пятна**. Темой служит **живая натура** (в платье).
4-ое. При сохранении условий первых двух упражнений — построить цветовой рельеф.

ПРИМЕЧАНИЕ: цветовой рельеф строится на изменении основного цвета и светосилы в связи с изменением положения поверхностей формы в пространстве.

Учебный план отдела «А»: 1-ое упражнение — 2 нед<ели>; 2-ое [упражнение] — 2 нед<ели>; 3-е [упражнение] — 3 нед<ели>; 4-ое [упражнение] — 3 нед<ели>. Всего: 10 недель.

ОТДЕЛ «Б».

Выражение объемов движением и развитием цвета по поверхности формы.
2-ое задание: выражение объемов как центров композиции.

МЕТОД:

Объемные формы противопоставляются плоскости. Объемная форма практикуется как развитие движения поверхности, выраженной цветом: 1) в пределах локальности; 2) по принципу контраста и 3) светотени.

ПРИМЕЧАНИЕ: плоскость понимается, как наиболее сжатое цветовое пятно.

УПРАЖНЕНИЯ:

1-ое. **Сопоставить объем с плоскостью**, выявляя различные движения [их] поверхностей и замкнутость в пределах своих цветовых силуэтов (т. е. не разрушать цельности цветовых масс).
2-ое. **Выразить композицию объемов и плоскостей**, замкнутых в пределах цветовых силуэтов. Тема — **живая натура** (полуфигура — в платье).

ПРИМЕЧАНИЕ: принцип композиции — 1) Равновесие относительно изобразительной поверхности. 2) Равновесие цветовых масс в отношении друг к другу.

3-е «а» (для живописцев и графиков — повторение 2-го упражнения). **Построить композицию объемов и плоскостей**, замкнутых в пределах цветового силуэта. Тема — обнаженная модель (полуфигура).

ОТДЕЛ «В».

Выражение **пространства** на изобразительной поверхности.
3-е задание: Выражение пространства как глубины, строящей композицию на изобразительной поверхности по данному центру.

МЕТОД:

Выявление передней зрительной плоскости, развитие от нее движения в глубину с учетом ее ограниченности (встречное движение).

УПРАЖНЕНИЯ:

1-ое. Композиция чередующихся фронтальных и уходящих, по отношению к зрителю, форм, образующих глубину и подчиненных одному зрительному центру. Тема — интерьер.
2-ое. Повторение 1-го упражнения. Для живописцев и графиков — с введением обнаженной модели.

Учебный план отдела «В»: 1-ое упраж<нение> — 3 нед<ели>; 2-ое упраж<нение> — 3 нед<ели>. Всего — 6 недель.

УЧЕБНЫЙ ПЛАН КОНЦЕНТРА: отдел «А» — 10 недель, «Б» — 12 недель, «В» — 6 недель. **ВСЕГО**: 28 недель.

МЕТОД

Метод проведения программы главным образом сводится к тому, чтобы научить целостно воспринимать натуру и закономерно (композиционно) уметь выразить (изобразить) методом живописи полученные восприятия.

Отдельные моменты живописных приемов (методов) и мастерства, точно обусловленные на натуре, выделяются в программе, как самостоятельные задания, в целях планомерного и последовательного их изучения.

Таких основных заданий программа выдвигает три:

Первое задание имеет в виду показать учащимся свойства двумерности изобразительной поверхности, которыми определяются методы изображения трехмерности окружающей природы. Это задание, выдвигая проблему уравновешивания изображаемых цветовых масс в отношении изобразительной поверхности, способствует пониманию композиции, как цели единой и целостной системы построения картинной плоскости (изобразит<ельная> поверхность).

Второе задание имеет в виду сделать центром внимания учащихся изображение отдельной объемной формы. Оно является в отношении первого последующе сложным тем, что ставит непосредственно уже задачу выявления трехмерности формы при учете изученных свойств изобразительной поверхности.

Третье задание, выдвигая проблему выражения пространства на изобразительной поверхности, ставит целью показать методы изображения глубины композиции, т.е. уже целого комплекса объемов, расположенных в пространстве.

Это задание при последней проблеме подытоживает опыт предыдущих упражнений.

Как выше было указано, каждое задание точно обусловливается натурой и таким образом не только изучает то или иное формальное положение, но и научается выражать свое непосредственное индивидуальное восприятие натуры, которое в соответствии с программой в определенном композиционном плане ему демонстрируется.

Существенными сторонами метода работы по живописи являются демонстрация живописных произведений в музеях, т. е. **изучение чужого опыта** и коллективная оценка в мастерской, т. е. познание своего опыта через суждение товарищей, сравнение своих работ с другими [работами].

МАТЕРИАЛЫ ТЕКСТИЛЬНОГО ФАКУЛЬТЕТА (1925—1926)

ОТЧЕТ О ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЕ ПО ЦВЕТУ [СТУДЕНТОВ] II КУРСА ТЕКСТИЛЬНОГО ФАКУЛЬТЕТА

I [полугодие]. Практическая работа шла в начале, применительно к общему уровню студентов (не имевших на I курсе общей подготовки), над общим языком цвета путем на-

блюдения и изучения цвета с натуры; по программе (см. далее) это соответствует пункту 1, 2 и 3, т. е. переход одного цвета в другой, его усиление в тенях и разбел по цвету.

Трудно было отучить студентов брать напряжение одного цвета и логически переводить в другие без перебоя <...> черного и серого и всей палитры.

Начальную работу по абстрактным задачам цвета, ввиду незнакомства студентов с акварелью, пришлось вести маслом.

II полугодие. Первая половина полугодия была посвящена ликвидации незнания акварельной техники, что прошло в ударном порядке [параллельно с] производственными работами на разбел и переливы цвета. Часть этих работ пошла на Парижскую выставку[1].

Работа над заданием цвета показала, что работа по намеченной программе правильна.

Явилась необходимость ставить новое задание по смешению цвета и видоизменить порядок программы.

III триместр. Удалось провести сплошь акварелью, как по отвлеченным заданиям, так и по этюдам с натуры. Кроме того, удалось провести перевод натюрморта на производственную задачу — цветы с натуры на декоративную ткань.

ПРОГРАММА ПО ЦВЕТУ НА ТЕКСТИЛЬНОМ ФАКУЛЬТЕТЕ

<...>

II ОТДЕЛ

1. Градация цвета.
2. Смешение цвета.
3. Изучение ряда простых цветов на поверхности белой и различно окрашенных [поверхностях].
4. Изучение сложных цветов, прохождение по данному цвету ряда других цветов.
5. Разбел цвета.
6. Переливы цвета.
7. Встреча двух или нескольких цветов.
8. Введение цветовых линий.
9. Цвет по диагонали, вертикали и горизонтали.

III ОТДЕЛ

Задачи по производству. Изменения цвета.

а) На ограниченной плоскости.

б) Цвет на двигательной плоскости.

ИЗ ДОКЛАДА О ЗНАЧЕНИИ ЦВЕТА НА II КУРСЕ ТЕКСТИЛЬНОГО ФАКУЛЬТЕТА

Спорить о значении и важности цвета при текстильном производстве не приходится из-за его очевидности. Цвет ткани, набойки, декоративной материи — это сущность этих последних. Вопрос только — как подойти к этому делу?

В нашем текстильном производстве стоит остро вопрос об обновлении стиля, его влиянии на рынок, о [потребительском] спросе города и деревни. Особенно деревни, как массового потребителя. Часто эти факторы влияния на рынок и спроса рынка сталкиваются, и спрос рынка побеждает.

Та или иная ткань не идет; решать вопрос о новой форме выражения текстильной промышленности без самой серьезной трактовки вопроса цвета нельзя, т. к. та или иная постановка цветового решения подсказывает и формальное решение.

Поэтому изучение цвета на текстильном факультете не может носить характера чисто абстрактного изучения цвета вообще в его различных свойствах, а именно цвета в его специфическом значении [для] данного производства. Цвет на II курсе особенно важен, т. к. здесь закладывается фундамент на последующие годы. В связи с этим и строилась мною программа II курса.

Помимо общего знакомства с характеристикой цвета, изучения [на натуре] его прохождение по плоскости и в пространстве, программа должна была дать возможность изучить те основные состояния цвета, которые являются базой для следующих отделов текстильного факультета: ткацкого, набивного и аэрографии.

Задания по цвету должны быть строго проверены и дать объективные результаты. Некоторый анализ дан в работах беспредметного курса искусства. Причем работы над цветом II курса должны вестись вне рамок навязчивости существующего художественного стиля.

Опыт показал, что намеченная программа оправдана, что она дает требуемые уклоны для отделов текстильного факультета, как, например, прохождение цвета по ряду других цветов — основа для тканей: возможность изменения ткани от взаимоотношения цвета основы. Разбел и переход цвета в другой цвет, и перелив цвета для аэрографии. Изменение напряжения цвета от красочной среды, а также и зависимость его формы от красочной среды. (Для набивного отделения).

На опыте выяснилось, что пункт «градации цвета» является основным языком цвета в производстве, т. к. дает возможность изучить все состояния каждого цвета и сознательно брать для композиции то или иное его состояние. Это база цвета всех отделений.

Опыт показал, что деление программы на два отдела — 1) изучение цвета с натуры путем натюрморта (также и маслом) и 2) изучение цвета путем программных цветовых заданий — правильно. Необходимо еще расширить возможность обогатить оптический опыт путем более богатого подбора в цветовых постановках натюрморта и иных комбинаций.

Особенно важен пункт программы — перевод изучения натюрморта на плоскостное решение производственных заданий. Опыт показал, что программа должна быть изменена в последовательности ее заданий. Явилось необходимостью прибавить одно задание — смешение цветов. Опыт этого года дал возможность уточнить и расширить каждое задание по цвету (неподготовленность I курса имела и здесь место. Пришлось подтянуться). Явилось необходимым введение на II курсе графической дисциплины.

Я считаю, [что] 1) необходимо давать на каждое цветовое задание — производственное задание, 2) признать необходимым [его] тесную связь с графической дисциплиной и общность производственных задач, 3) признать необходимым связь с лабораторией по анализу анилиновых красок данного производства, 4) необходима тесная связь с преподавателями текстильного факультета по всем отделам <...>

ДНЕВНИК 1928 ГОДА

3 января

В прошлый четверг [29 января 1927 года] было собрание ОМХа. Фальк сделал хороший доклад. Его темой было «Французская и русская живопись»[1]. Вывод, что прометеев огонь, который до сих пор держало французское искусство, выпал из его рук и его поднимает русское искусство. Ибо француз<ское>, по его мнению, стало манерным. Королев говорил об интернациональном искусстве[2]. <...> Древин возразил Фальку, что ошибочно говорить об упадке французского искусства, почти ничего не зная о нем[3], и к тому же следующее поколение всегда говорило об упадке. Перед предыдущим искусством Делакруа в глазах современников — упадок, и импрессионисты дальше, и так далее. [Древин] предостерегал от слишком определенно намеченной программы развития искусства.

Франкетти выступил в защиту франц<узского> совр<еменного> искусства и облаял всех русских[4]. Завел Машкова, и вышел скандал. Машков налетел на Королева грубо и безобразно. Пришлось устраивать объяснение. Затем ни к селу ни к городу говорит мне: «Я вижу, вы улыбаетесь: ну и думал, что Вы и Королев меня задавите. А ведь вот вас все ненавидят за то, что вы вдвоем занимаете [два] места».

Я спокойно спросила: «Почему Вы мне это говорите? А потом, сколько же мест надо занимать двоим?»

Вот иногда неожиданно и узнаешь, что говорят за спиной. Пусть себе ненавидят. Надеюсь, что вдвоем мы займем два места и достаточно хорошие. Это все из-за Вхутемаса[5]. А по-настоящему во Вхутемасе надо было бы мне кое-что и бросить. Грустно без картин.

Совнаркомовская выставка[6] еще не открыта: Калинину не понравился его портрет работы Архипова — снять. Сочли неудобным, что на скульптуре Меркурова Ленина тащат голые люди — снять[7]. Вот и свобода творчества.

ОТВЕТ НА «НАШУ АНКЕТУ СРЕДИ ХУДОЖНИКОВ»

<...> На вопросы, связанные с изоискусством, отвечаю с большой охотой, так как ненормальностей много.

Наша критика подобна биржевикам, играющим на повышение и понижение акций, играя нашими именами, ничего не давая по существу ни искусству, ни публике, ни самим художникам. Скомпрометированные имена, не раз выказав себя невеждами в вопросах искусства, занимают ответственные места в журналах и питают сознание читающей публики. Если Москва может разобраться в вопросах искусства помимо статей, то провинция вполне во власти нашей критики, и вред, приносимый ею там, — непоправим.

Неверно, что критики считают себя безответственными; ответственность должна быть и именно общественная ответственность.

Должны быть созданы условия, при которых заинтересованные художники могли бы защищать свою работу.

Наша критика не в состоянии поставить ни одного вопроса искусства сегодняшнего дня, так как они в большинстве случаев — старые спецы, воспитанные на «Мире искусства», и передвижники и в понимании искусства наших дней ничего не могут сказать, кроме фраз о «четкой форме». Критики любят играть в прятки и не замечают долгие годы десятки выставленных полотен; это возможно было в буржуазном обществе, где шла денежная спекуляция, а в нашем советском государстве такая игра недопустима.

Теперь об АХРР. Наша общественность возлагала и возлагает большие надежды на АХРР. Но что такое, по существу, реализм АХРР, как не перепев старых мотивов на новый лад? Можно взять старую «Ниву» и увидеть те же имена: они бессильны [дать] новое выражение новому содержанию.

Самое опасное в АХРР — это готовность на любую тему дать энное количество аршин, и это восторгает критику, никто не берет на себя смелости сказать «халтура», только слова Бухарина о выставке АХРР к 10-летию Красной армии дали возможность свободнее вздохнуть[1].

Один из важнейших моментов жизни советского искусства — это государственный заказ, к которому должны быть привлечены широкие общественные круги, так как монопольность того или другого художественного общества недопустима.

Правильна установка на «новый реализм»[2], и пролетарское искусство возможно, оно диктуется самой жизнью. Искусство по существу — Народное искусство, только правящие классы заставляли обслуживать себя.

Настоящее искусство всегда близко народу и свои образы берет из народной массы и природы.

Сейчас многие критики пришли к заключению, что современное искусство должно быть четким, графичным — и никакой природы. А на самом деле только из изучения природы и жизни можно продвинуть искусство вперед и уйти от старых образцов АХРР и надуманной стилистики Оста[3].

Необходимо: 1) создать условия общения художников с литераторами, общественными [деятелями], заинтересованными в вопросах искусства, 2) необходимо поднять вопрос о предоставлении художникам, работающим во Вхутемасе, больше времени для собственного усовершенствования; дать возможность лицам новым и не запутавшимся в политике искусства, выросшим вместе с искусством и нашими днями, писать об искусстве.

ДОКЛАД Н. ПУНИНА «ВЫСТАВКА УДАЛЬЦОВОЙ — ДРЕВИНА И ПУТИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА»

Тезисы доклада

Ввиду ряда противоречивых суждений, сделавших выставку событием художественной жизни, доклад заключает в себе ряд положений, выдвигаемых для обсуждения. Докладчик ставит своей задачей вскрыть истинный смысл вещей, учитывая всю сложность современной культуры.

Работы Удальцовой и Древина выросли на большой культуре французских влияний. Отсутствие внешнего успеха выставки — характерный симптом, сегодняшний день — не мерило для выставки. Художникам удалось найти такое место в художественной культуре, которое было под руками и которого никто не замечал. Вспомним ближайший путь русского искусства и Удальцовой в частности. С первого своего выступления художница была в культуре кубизма. Ее имя полно и хорошо связывается с русским кубизмом. Характерно, что кубизм покинули все: одни ушли в конструктивизм, другие, как Малевич, пошли по индивидуальному пути супрематизма, Лебедев — в стихию света и т. д. Для русского искусства кубизм был явлением заимствованным; в противоположность органичности французского, наш русский кубизм был формален, — поэтому, покидая кубизм, художники покидали формализм. Выход Удальцовой — Древина из формализма на путь эмоций для выражения полноты восприятия мира — путь, типичный для русского искусства. Вместо лозунга формалистов «работай над формой — остальное приложится» для Удальцовой и Древина типично если не обратное, то — «работай над тем и другим в одинаковой степени». Возможно, что сейчас в работах художников можно отметить больше наличия внутреннего чувства, чем внешних средств выражения; будущее покажет — станет ли их техника адекватна содержанию.

Живопись Удальцовой — Древина упрекают в измене французским традициям. Так ли это? В духе этой живописи есть много русского, может быть Федор <фамилия неразборчива> и ранние передвижники... В духе ее есть что-то даже более русское, чем это бы желалось. Но ближайшее прикосновение к вещам обнаруживает традицию барбизонцев, Дюпре в частности, т. е. не импрессионистическую линию французского искусства, не Сезанна. При акценте на внутренний образ работы Удальцовой — Древина не лишены формальных ценностей, которые должны быть вскрыты. Упрек в некультурности цвета может быть принят лишь в том случае, если идти по пути Сезанна. Это — культура скрытого цвета, свойственная барбизонцам. Живопись загорается при внимательном вглядывании. Чернота ее преднамеренна. Вечерние пейзажи лучше обнаруживают культуру скрытого цвета.

Второй упрек — в отсутствии построения вещей. Геометрического построения, действительно, нет, но оно заменяется цветовым. Цвет — главный организатор этих вещей. Может быть, следует признать некоторое игнорирование живописных пространственных отношений.

Отношение к вещам Удальцовой — Древина осложнено предыдущей эпохой, отучившей нас видеть пейзаж. Эпигоны передвижничества, потом «Мир искусства», с его острым сюжетным содержанием, закрыли от нас непосредственное восприятие действительности.

Подводя итоги, поставим вопрос, являются ли данные работы прогрессом в традиции роста русской культуры или случайным явлением, шагом в сторону. Вот положения, которые хотелось бы обсудить. Оценка докладчика: это шаг честный, мужественный ход туда, куда не всякий рискнул бы пойти.

Заключительные слова Н. Н. Пунина

Круг затронутых вопросов обширен. Карев дал нам целую историю искусств со своим личным отношением (Бог ему судья). Разговоры были интересные.

Отвечу на некоторые возражения:

Радлов категорически настаивает на родственности Клеверу. Николай Эрнестович, посмотрите еще раз. Выставка нелегка для восприятия, — с одного раза не дается. Или у нас разные глаза. Чьи лучше — не знаю. По-моему — это достойная и богатая живопись.

Для русского искусства характерно отсутствие крепких длительных традиций. Некоторые считают, что выход из трагического положения в припадении к французской культуре. Но не следует забывать, что есть французская культура и догма. Культура у нас одна — французская, и без нее ни один художник не жил. Но во имя искусства, во имя живого чувства я бы предостерег от возведения французской культуры в догму. Не бойтесь потерять культуру, но бойтесь догмы. От большого формализма мы потеряем живое чувство. Даже у Тырсы есть элементы догмы, есть боязнь потерять культуру.

Вопрос о французской культуре обычно связывают с теорией спектра. Конечно, если отталкиваться от спектра, то данные вещи недоступны. Но ведь кроме спектра есть чувство цвета в материале. На работах Удальцовой — Древина мы можем говорить об иной культуре цвета, рожденной не в хроматической среде. Помните слова Делакруа: «Дайте мне грязь, и я напишу». Несмотря на то что художник базировался на спектре, в нем была возможность живого ощущения.

Здесь ставился вопрос: идут <...> художники вперед или назад. Ответить на вопрос сейчас еще нельзя. Несомненно, что в русской культуре есть дыры, — на них нужно класть заплаты. Какое-то возвращение необходимо для нас, а то формализм мы поставили выше живого ощущения. Здесь есть единый стержень, здесь индивидуальное лицо мастера, здесь внутреннее чувство. Мастера взяли на себя большую ответственность и уже оправдали себя и оправдают в будущем.

Мы много говорим о спасении русской культуры. Поговорить об искусстве мы охочи, а смотреть вещи не любим и не умеем. Для этого у нас нет достаточной культуры. Надо смотреть, смотреть и смотреть.

ДНЕВНИК 1938 ГОДА

18 января

Что же случилось, что случилось? Два дня я в тумане[1]. Куда идти, кому кричать? Спасите невинного человека. Спасите человека, который никогда ничего общего не имел ни с западными людьми, сколько их приезжало, ни с латышами: с одним Якубом только, и то, когда начались аресты среди лат<ышских> художников[2]. Говорили, что нечего Древину беспокоиться, никогда ни с кем не было связи. И старые родители тоже ведь ничто. Что мне делать, что мне делать? Я одна на всем светс, и денег нет, и куда, к кому пойду я? Все отвернутся от меня. Вчера нашла силы съездить к Якубу. Он был потрясен. Сказал никому не говорить. И, может быть, этот товарищ сказал правду не для утешения. Когда ничего не нашлось [при обыске] и составлен был протокол, что ничего нет, мы облегченно вздохнули, и вдруг: «Вы должны будете поехать со мной, долго Вас не задержат». И мне — при уходе:

— Не беспокойтесь, ничего не обнаружено, через два-три дня он вернется, не тревожьтесь.

— Нет, — сказала я, — советский человек бросил Родину, родителей, и вот.

<...> А сейчас я написала письмо Ежову[3], и мне стало спокойно и ясно: Древин не виновен ни в чем, и невинный человек не может быть осужден.

ДНЕВНИК 1947–1961 ГОДОВ

1947

14 января

Вчера видела Веронезе и Вермеера, и Тициана, и Тинторетто. Какая чепуха наш Кончаловский, и вредна жижа Сезанна, но не [его] построение. Новое в искусстве, какие же они дураки <…> Лучшее в [Дрезденской] галерее[1] перек<ликается> со старыми мастерами, недаром Ренуар возмутился.

17 января

Прошлое пришло и встало за моими плечами, и мировое искусство тут же. Все образы воскресли и ваш небесный. Я напишу Пиету, я напишу грозного Архангела-мстителя. Веронезе и икона — мои водители. <…> Могу быть удовлетворена: мои «Поля»[2] производят сильное впечатление, то, что хотела. Надо начать эскиз картины, надо скорее.

Я несколько дней назад встретила: двое из прошлого. Один знал правду о другом, а другой мог догадываться. А мне казалось, что ничего не было. Было лишь то, что осталось на холстах.

А поля, мои поля — замечательны на холстах, я по-моему скрутила их. Они стоят в комнате, и светит солнце, и горят хлеба.

25 января

Что же, пора подводить итоги сделанного, пора сказать словами суть и смысл сделанного. Сделать все, что возможно, и этим готовиться в путь туда, откуда нет возврата. Я спокойна, смерть не страшит меня. Прожить остаток годов мудро и красиво, сделать лучше и умереть с кистью в руке, со спокойной, невзбудораженной душой. Последнее испытание выдержала стойко, но обиды камнем лежат на сердце, и попрана вера в справедливость близких.

Мысли о композиции. В наше время ее нет. В отображении событий и людей, в живописно-графическом отображении мы видим картину. Мы слишком увлекаемся живописью как таковою: хорошо написан закат — все. Раньше было не так, все хорошо писали, и надо было дать образ и композицию. Все наши потуги на картину вполовину лишь потуги.

Дрезденская галерея в произведениях Веронезе, Тициана, Тинторетто, Эль Греко ставит в уме вопросы композиции в наше время.

«Боярыня Морозова»[3] при всех своих достоинствах беспомощно завалилась на правый план, с ее левым натуралистическим снегом. Не погубила картину промывка, которая мог-

ла вместе с грязью снять загрязняющую блеклость лессировки, которую так любил Суриков.

К делу. Композиция развернута на первом плане: Веронезе, Пуссен. Столкновение стиля классического Рафаэля с барочным Караваджо. Путаница этих стилей — Рубенс <...>

Без даты

«Какое жалкое зрелище, эта хромающая с усилием фигурка на костылях»,— сказала я сегодня профессору. И тут поняла всю раздвоенность моего «я», ту раздвоенность, которая сохранила эту молодую неуступчивую душу. Сохранила и пронесла ее до сегодняшнего мига.

Я калека, нога изуродована и может быть надолго[4], и все же это будто не я, а я вот та, которая лежит и скрежещет зубами, оплакивает свои неродившиеся работы. И эту: синее небо, облака, вот те, которые в окне, четки черемухи и листья; белое, зеленое и лиловое. Белый стол и снова в белом холодном темные теплые ветки. <...>

Они жизнь мою хотели уничтожить, уничтожить мое маленькое неуступчивое «я», но никто не сломал, и искалеченная нога не сломает. Лишь только можно — снова возьму кисти. Я не сдамся. В мазках, формах, красках создается видимый мир. Что такое жизнь — это жизнь с природой и борьба с ней. Это сотворение через труд нового мира. Труд, доведенный до творчества, борьба за это творчество.<...>

Кто не знает во мне эту скрытую душу, может, видит неприглядную картину: упрямую несговорчивую женщину, меняющую свои намерения и привязанности, лишь неизменную в работе. Они не понимают, что все это движется по одному пути к одной цели, и цель эта — работа.

19 июля

Вот так, вот написала, встала прекрасная работа, вернулся друг, какое-то новое содержание искусства. Вместо этого 30 января попала в больницу со сломанной ногой. И сейчас сижу на кресле, а рядом стоят костыли, и еще сколько дней промучаюсь. К чему все это, за что наказана?

4 декабря

Не могу не писать, надо фиксировать чувства и мысли, так все быстро движется, сквозит, и ненадежно все, кроме искусства и смерти.

20 декабря

Опять тишина, опять моя мастерская. Зимнее морозное утро. Сегодня я буду одна. Надо окончить вчерашний кошмар. «Март» — эта вещь мне не нужна, это на продажу. И тут же начну серию работ. В Армении я же писала людей в пейзаже, начну с точки, где я там остановилась. Быть может, и напишу на армянскую тему. <...>

Какое прекрасное утро, полное тишины, пишу голубой натюрморт. Живописную тему белого надо повторить в маленьком варианте. Да, я готовлюсь к великой битве, это мое последнее становление.

21 декабря

Я смотрю емко на необыкновенную игру цвета и живописи на этом натюрморте и думаю: не выше ли это всех «содержаний»? Тогда искусство ради искусства? Но это же вздор: нет музыки ради музыки. То, что я вижу, прекраснее Пуссена, оно — ви́дение, это равно Сезанну и выше Шардена. Когда есть кино, на что им эти дурацкие, ничего не имеющие с живописью холсты. То, что я вижу, похоже на пейзаж, пейзаж есть правда о природе, и в природе живут и работают люди, труд их имеет ритм. Не мой ли это последний путь? То, что я вижу, не видит никто, это ритмы цвета. В композиции фигур могут быть эти же ритмы цвета, как в «Цыганском танце»[5]. Почему же я задерживаюсь, чего я опасаюсь? Нет еще нужных сил.

30 декабря

Год кончается, злой 47 год. Столько погибших надежд, столько разбитых проектов. Что же, ничего не ждать, ничего не желать. Ждать лишь неизбежно приближающегося конца. Или снова создать иллюзию и попытаться выполнить это в искусстве. Или делать то, что знаешь, только с бо́льшим блеском и искусством. Искусство так низко пало, что оно не поднимется долго. И для этого нужно, чтобы старейшее поколение и молодежь поняли, что без традиций из пальца искусства не высосешь. <...>

Сегодня вдруг стало ясно, Древину пора вернуться, это он освободит меня от кабалы, и мы кончим жизнь, как начали — вдвоем и с искусством. Опять небывалая иллюзия. Одна, одна — смотри в глаза жизни и смерти.

1948

20 апреля

Неужели жизнь кончилась так жалко и плачевно? Месяц тому назад 16 марта меня оплевали свои же товарищи художники. Ну пусть обозвали формалистом, — почетно это звание. Никогда не предам великих гениев искусства. Но меня втоптали в грязь: «Вещи не продаются. <...>». Никто не поинтересовался, почему не продаются. Я-то знаю, я не давала взяток. Но гром грянул и над ними, раскрыта целая сеть воровства, и об этом написано в «Ком<сомольской> правде»[6]. <...> Ну, меня это не касается.

Искусство — нужно ли оно? Вчера <...> — жутко; куда ведут мещанские картиночки, глупейшие баталии, все лошади. Что же будет, что ждет меня: безвременная смерть, как Штеренберга[7]? Нет, еще поборемся.

Напрасно не была на вечере Куприна, видела бы людей. Мне надо видеть людей сейчас.

Снова Лобанов прикинулся другом, и не знаю, передал ли он мое послание М. А.[8] Это послание он продиктовал мне. Вышло хорошо.

Ой как мне людей надо, друзей. Осмеркин написал хороший портрет с меня[9]. Только этой весной его не выставят.

Так мне страшно, что ждет? Нищета. Всюду урезывают и путевку дали на две недели вместо месяца. М<ожет> б<ыть> и лучше. В этой среде не прожить мне. Как нога эта

разбила всю жизнь мне, всю жизнь. Если бы были деньги, это несчастье могло бы пойти на счастье. Я бы только писала. А теперь больше зарабатывают языком, чем руками. В общем я не понимаю, куда я шла, когда писала осенью. Думала сдать заказ, схватил кто-то другой.

22 апреля

Тишина, какая прекрасная тишина. Я одна в доме. Я смотрю на поруганные свои холсты и говорю:

— Нет, они не сломали меня. Нет, это не правда, что нужно искусство, сниженное до уровня фотографии и иллюстрации. Живописная культура должна жить. Ей я отдавала и отдаю силы. И это глупо — писать лишь одни натюрморты. Я пойду в жизнь и, взяв оттуда содержание и силы, снова зазвучат фанфары цвета, небеса и земли столкнутся, и весь оркестр цвета и форм. Пусть будет так, а там Ромасы пусть получают премии[10].

Тишина, тишина. Я позировала Осмеркину и потеряла свою мастерскую[11]. Что случилось? Почему я обретаю вновь покой и душевное равновесие? Или я скоро снова буду работать?

Так, так. Какие новые люди будут около и войдут в мою работу? То, что я замыслила, одной нельзя сделать. Надо вовсю развернуть декоративные свои возможности. Это лишь с оформителями. Надо выходить из станкового существования.

Итак: да, пусть это они называют формализмом, но формализм этот имеет под собой почву. Эти цветовые решения годятся для той картины с содержанием. Очень годятся. Тут солнце. Почему мне Пластов ближе всех — он ведь цветом стремится передать содержание. Эту линию мы должны удержать. Придется пострадать. Ох, когда-то, как понадобятся эти вещи! Как бы я заметалась, какую чепуху в оправдание себя писала. Спасибо Лобанову!

Так вот, так ну надо найти выход. С кем же мне говорить, с кем? Кто поймет? Не для себя же я все это делаю. Это вклад в русскую культуру. На этом будут строить люди. Вот эти мелкие людишки, как пронзили меня, а они-то это разгадали и ударили. <...> Это же русское открытие — мое построение цвета. Я могла его писать лишь в натюрмортах. Мне не было возможности писать большие цветовые композиции. Политика заела, всякие боязни. Теперь я скоро умру, кто же продолжит? Тут не личные мои цветовые переживания, тут закон реального цветового существования. Пластов этого не знает, поэтому в его картинах нет движения цвета, они случайно закрашены. Кому сказать, кому? Меня обвиняют в формализме, а по существу я работаю над цветом.

24 апреля

Я могу смеяться сатанинским смехом. Меня сломать им не удалось. Ответ — «Натюрморт с веткой рябины»[12]. Я им покажу, как надо писать предметные вещи, я еще напишу.

<...> Ночь. Это все так, но впереди, что впереди: безденежье, голод и б<ыть> м<ожет> близкая смерть. Не хочу умирать так жалко и бесславно.

28 апреля

Ну так, Шостакович покаялся и его покаяние принято, удовлетворило[13]. Ах, глупые люди, должны же они понять, что все дело не в словах, а в работе. Должны же они **все** понять!

25 сентября

Ну так, я еще жива, и что-то сделать надо. Они сделали все возможное, чтобы уничтожить возможность не только творческой работы, но вообще работы. Не выдержала — заболела. Все тут было, и осложнения семейной, и тяжелое сознание конца личной жизни, и безобразная травля. Сейчас они ее прекратили хотя бы на страницах прессы. Дали возможность прожить лето за городом, отдохнуть. Но они не переделали меня. Было большое колебание, чуть-чуть не сдвинулась со своего пути, но может быть болезненное состояние летом удержало.

Теперь приехала. Погода гадкая, нога болит. Десять дней ничего не делала. Сегодня вдруг сдвинулось, пора делать. Что? Еще не знаю, но смотрю прошлогодние вещи. Они убедительнее, нежели я думала. И я не уйду с начатого пути. Надо уйти в подполье, мне думается, недолго я там посижу. Думать, что они что-то сделают, нечего ждать. Думать, что мы сможем дать настоящую картину — нечего ждать. Настоящей картины никто не даст, даже наподобие Сурикова. Нет никакого формального фундамента. Они могли бы сделать на базе формалистических исканий нового стиля, но они предпочитают обдирать передвижников. Ну и пусть. Наши рты закрыты, наши работы отвергнуты. Мы молчим, но мы работаем. Кончаловский на вопрос, что он пишет, сказал: «Пишу беспредметные вещи». Хорошо!

7 октября

Эта работа над предметным натюрмортом уносит меня далеко-далеко. К началу — кубизм, поверхность предмета. Вот и пригодилось старое время. Какие я штуки сделаю. «У Вас есть то, чего ни у кого нет», — сказал мне кто-то. Ну и покажу им длинный нос.

1949

21 мая

То, что думалось сегодня, не забыть. Это ощущение живописной конкретности, тождественности живописи и предмета. **Это, слава Аллаху, не предмет,** вот почему у меня ничего не выходило. Голландские ножи — это не реализм Сурбарана и Веласкеса, и Моне, и Делакруа, и прочих апостолов живописи. Понятие «реализм» не должно существовать.

28 мая

Умерла Оля Маяковская, она мучилась около года. Люд<мила> В<ладимировна> переживает так тяжело, а я не могу поехать к ней[14].

Невыносимо тяжело было сегодня с утра, а вчера, вчера я узнала, что умер Щусев, а она безнадежна. Ну что же, и мой конец не далек, встретим бодро. Странно, стало вдруг

так спокойно и торжественно. Конец люди мне устроили при жизни, я посчиталась с этим, какая слабость и глупость. Умереть-то я должна стоя и при работе.

8 октября

Только вчера я вернулась в Москву оттуда, где я видела подлинную красоту природы, которая дала мне снова страницу искусства и, смею думать, настоящего искусства. Оно не случайно подошло ко мне — это давно намечалось, но все не так. Может, мое несчастье помогло мне. Все случайно, случайно Тамара [Прудковская] сняла дачу в Марьине, случайно в санатории я слетела с лестницы и расшибла ногу и целый месяц снова ходила на костылях. 10 августа я снова поехала в Марьино с Верочкой [Стародубовой]. <...> Постепенно стала ходить и рисовать. Сначала я пробовала эти рисунки передать в цвете акварелью, так ерунда. Я начала маленькие этюды маслом на бумаге грунтованной — давняя мечта. Первая же работа захватила меня.

Дождливая пасмурная погода в августе неожиданно сменилась сверкающими днями. С утра все сияло и претворялось в какое-то сказочное виде́ние, и так весь сентябрь. Я шла, как по очарованному миру красок, и всюду была живопись. Она была всюду: и в лесах, и на полях, и на склоне звенигородских бугров, и на просторе берегов Москвы-реки.

Я испытывала такую давно не бывшую радость, и эти месяцы равны лучшим прекрасным годам жизни. Я осталась лишь с Тамарой [Прудковской], она носилась по лесам, ездила в Звенигород, а я шла по очарованному миру, рисовала, смотрела эти сверкающие дни и переливчатые закаты. Потом пошли заморозки по утрам. Тамара уехала, и я осталась одна. Утром, еще до восьми, я бежала, рисовала силуэты деревьев и домов на утр<еннем> небе. Писала, как-то урывками ела, и снова рисовала и шла по природе. Озими, сверкающее синее, синее небо и какая-то изба и изгородь, силуэт деревни на фоне далеких полей, и небо, небо. Получилось несколько десятков маленьких этюдов. В них запечатлелось мое ви́дение и мое счастье. Это было настоящее счастье, и люди, у которых я жила, ничем не омрачали это счастье.

О зачем жизнь моя подходит к концу. Какое-то настоящее новое мое слово я нашла. Но я этой напряженной работой очень утомила глаза и мозг, снова с головой неладно.

Второй день я в Москве, и как бедно, пусто, нет ничего. Что я буду тут делать, сначала я еще буду писать, что не успела сделать там. Потом я пройдусь по искусству прошлого, посмотрю барбизонцев и кое-что из русских мастеров. Потом, а потом надо было бы снова уехать в деревню. Вот цивилизация, в комнате тепло, но я сижу плененная, лифт не работает, и мне нельзя таскаться по лестницам.

А там маленькая комнатушка, русская печь, но минута — и я выхожу на природу, я ее вижу в окно, я вижу малейшие оттенки неба. Но совершенно одной трудно, я с честью продержалась две недели. А вчера утром я прошлась по деревне. Низкое свинцовое небо, пустая, какая-то другая деревня, облетевшие деревья, краски исчезли. Пусто и грустно. Но когда мы шли на станцию лесом, тучи поднялись, поплыли облака, брызнуло солнце, снова сияли дали и сверкала озимь.

По Москве мы ехали на машине, и громады камней удручали меня. Что же ждет меня эту зиму? Во всяком случае я не дойду до такого позора, как прошлый год. Я уйду в себя

и буду самой собой, и тогда я скажу людям правду и дам им настоящее, как было все эти годы. Скоро придут люди. Я начну эту задуманную вещь, задуманную еще в июле. Потерянный обрела покой, потерянное нашла искусство и себя.

Много бы я дала, если бы смогла снова уехать, хотя бы снова в ту же комнатушку, но нет, чтобы по-настоящему работать, нужны немного другие условия. Эта комнатушка, залитая сонцем с юга, это сверкающее окно и цветы в нем, и синее, синее небо с листьями сирени. Много цветов было кругом, много, как никогда. Я не написала ни одного букета. Вряд ли я их буду писать теперь. Им нужны фотографии предметов, пусть. А я как смогу — снова писать. Надо снова, появится видение цвета и света.

Да, счастье лишь в себе, и счастье отдать найденное людям. Для Андрея [Древина] этот год — трудный, сорвано здоровье, без отдыха все лето и впереди диплом. И для меня правильно отойти к себе. Больше проблем нет.

10 октября

Ну так. Солнце, тишина, комнату убрали и я могу поработать. Какой покой в душе. Хорошее мое решение уйти, не бороться больше, приведет меня к победе. Собрать друзей, прилично одеться и работать. Да, я нашла какой-то чудесный уголок искусства, снова я чувствую себя частью мира.

2 ноября

Два дня была у Л<юдмилы> В<ладимировны> [Маяковской]. Это было очень хорошо. Много говорили с ней о далеком прошлом, о начале наших дней. Как-то сосредоточилась. У них грустно, кажется, Ольга где-то рядом, а ее нет. Но мне было хорошо. Заходила к Варе [Прудковской], бедная героиня труда — Варя. Вот кто должен был бы получить звание героя труда. Вчера вернулась домой. <...> Были прекрасные, снова сияющие дни, а на Пресне один день я пошла на сквер, небо, как в Звенигороде, синее, зеленоватое и силуэты заводов.

Все-таки бездарно, что я не сумела удержаться на уровне заработка <19>46—<19>47 годов, мы жили бы не хуже Масловки. Мне нравится неустановившийся быт и внешняя обстановка. Так моя радость деревенская сильно потускнела. За это [время] дважды статья в «Культуре и жизни» <...>[15]. Дальше — теперь импрессионизм! Но С<ергей> Г<ерасимов> ни с какой стороны не импрессионист, что за путаница понятий. Сегодня, говорят, его сняли с выставки, и Кончаловского, и А<лександра> Т<ерентьевича> [Матвеева], и других. Что же впереди, неоклассицизм?[16].

Мне надо перебрать прошлое. Я была художником, нужным художником. «Такие художники нужны нам», — сказал мне в <19>44 году Быков. «Вы имеете право пробовать то, что вам нужно». И вот, не нужен этот художник больше. Я нашла снова свое слово, а оно не нужно? <...> Попалась мне небольшая тетрадь <19>42 года, лето. <...>

Да, я читала эти страницы, но я была художником, несмотря ни на что. Ни на страшное время, самое страшное — война. Когда пал Севастополь, и немцы перли на Волгу, Кавказ, и я была очень больна. Временами я думала, что Андрюши [Древина] нет в жи-

вых, все болело. Но я твердо знала — остановят немцев, и потечет река обратно. Я была художником и мерцала вера: жив Андрей. И я была художником и верила, то, что я делаю, нужно людям, и они мне говорили это. «Вы мастер натюрморта, он нам нужен», — и они покупали и заказывали, и я писала. Писала цвет и природу, и это было нужно. А сейчас это уже и не нужно! Да, вот хорошо прочесть прошлое и через него понять настоящее.

Долго я не могла писать натюрморт, нужно его писать вновь. Я мастер натюрморта, пусть. Никто не отнимет у меня этого.

5 ноября

Какой чудесный день, солнце сияет, тепло. Балкон открыт. И все сильнее создается уверенность, что не лишний я человек, я знаю, что я сделаю, начала уже. А мне надо работать, довольно! Носятся слухи, что перемены. Люди, доведшие искусство до краха, будут устранены <...>.

9 ноября

Чувство радости жизни не покидает меня. Оправдывается ли оно в живописи и моем общественном положении? Друзья собираются <...>.

Так легко мне пишется, или надо было пройти мучения прошлого года, или неверно я подошла, думаю — неверно. Не было хороших кистей и «фруктов». Женя Пастернак натащила прекрасные вещи, а сама не пишет. <...> А картину пора начинать, пора. Сейчас верно я себя держу, ох как верно.

Завтра я поеду на выставку[17] и к Тамаре [Прудковской], если не застряну с работой. Натюрморты эти надо доводить до сверкания, до виртуозности мазка и, назло им, до материальной предметности, а это очень легко, лишь заранее установить грани предмета и валера, контура и глубины до черного, и сверкание до свинцовых белил. Это здорово у Курбе, а из наших никого, разве Брюллов. Сурбаран. Напишу на черном фоне серебро и гранаты.

11 ноября

Ах! Все еще не так, все еще мечты. Неужели никогда не попаду я в такую обстановку, где ритм живописи сочетался бы с ритмом работы? Только два раза это было: на Аэродроме и в Ц<ыганском> театре[18].

15 ноября

Прошло несколько пустопорожнего времени. Я была у Тамары [Прудковской], было несколько тревожно и грустно. Тревожно из-за прошлого. И это оправдалось: ему [А. Д. Удальцову] было трудно переносить мое присутствие, и я ушла раньше времени.

Грустно, что я живу в таких мерзких и унизительных условиях. Потом я пошла на выставку и я охнула: за два года изменился весь облик сов<етского> искусства. Одни пробрались, обстроились: Герасимов С<ергей>, Бубнов, Шегаль. Другие вовсе изменились, а не изменившихся, кроме Чуйкова и Кончаловского — нет, и, думаю, больше не будет. Писать такие колхозы, как С<ергей> Г<ерасимов>, ничего не стоит[19].

Что же, спасать шкуру или все-таки идти по намеченному? Идти по намеченному! Радость-то моя в искусстве и в природе должна быть отдана людям <...>.

Я заболела, так вчера был страшный припадок, <...> сегодня прошло.

22 ноября

Грустно до слез, но каких-то сладких слез. В доме тихо, тих снег, утро еще тише.

25 ноября

Тяжело, очень тяжело, как избавиться от этой мучительной боли за себя, за других? Эпоха С. Герасимова в МОССХе, если можно так выразиться, славная эпоха. Столько славных попыток, исканий. Все кончено, наступила другая эпоха, воскресли Кацманы. <...> Мне всякие жизненные плевки так больно отзываются. Больно за Кончаловского, больно, ох как больно за С<ергея> В<асильевича> [Герасимова]. На той неделе пойду на Масловку[20]. Почти две недели я не выходила, с 13 числа, давление случилось, тут и выставка[21], и чтение.

28 ноября

Приходят люди, смотрят работы <19>46–<19>47 годов, а за <19>48–<19>49 их так мало. Волнуют людей мои работы, их пафос, их напряжение, их целеустремленность. Что же делать мне, что делать? Умереть нищей?

18 декабря

Да, приходили люди, это была большая мне поддержка. 4 декабря приходила Тамара [Прудковская] с Тихомировым[22], и он купил абрамцевский голубой натюрморт. Это тоже было мне поддержкой.

25 декабря

В Европе Рождество и, пожалуй, елки, а меня какие-то жизненные тревоги убивают, и после этой болезни никак не оправлюсь. Один лишь, один человек может помочь мне, позову его. Это прыгающее состояние надо прикончить.

Звонил Осмеркин, у него пошел лифт, и я могу отправиться к нему. У Н<ины> И<льиничны> [Нисс-Гольдман] тоже ходит лифт, и я могу пойти к ней[23]. Люди, люди, больше людей надо вокруг. Надо готовиться к встрече с Эренбургом и Алпатовым[24].

1950

1 января

Два часа дня. Я пришла от Н<ины> <Ильиничны> [Нисс-Гольдман], где встречала Новый год. И появилось то, что я чувствовала, когда я хотела писать Шегалю, утвердилось. Будь что будет, но я снова художник милостью божьей. Все мое собралось и пошло. Мне лишь холст надо. Семья, меня окружают люди, которых я буду писать. <...> Я вырвалась

из душных больничных стен моей комнаты и вернулась в свою мастерскую. Были ошибки, и одно то, что я ослабела духом, что спала моя злая воля. Ну работать.

Я поняла еще раз, что давно знала, что Н<ина> И<льинична> так вошла в мою жизнь художника. Ее оптимизм в искусстве, ее утверждение творческой воли, мне такая поддержка, больше — это часть какой-то внутренней силы, которая в эти годы так ослабела у меня.

Говорила с С. В. [Герасимовым] хорошо, сказал: будет полегче; и Осмеркину сказал это же. Завтра иду к нему, наконец состоится наша встреча. Надо пойти пораньше и посидеть подольше. Ну вот мое оживление и напряжение падает. В комнате полумрак. Ох, если бы, если бы.

2 января

Второй день 50-года. Как надо беречь эти последние дни жизни. Прекрасное солнечное утро. В комнате детей слегка запорошено снегом окно, оранжевое утро, голубой снег. И увидела на окне, какой прекрасный фон для фигуры. Собираюсь кончить эти два натюрморта. <...> Я могу создавать драгоценности ценнее жемчуга и бриллиантов. Создать? Я их уже создаю, воистину.

Когда я смотрела на этот маленький натюрморт с мандаринами, я вспомнила «Чусовую» Лобанова[25]. Боже, какая тишина и какие краски. В этом маленьком этюде я приобщилась к большому искусству, натюрморт Сезанна с лимонами и горшком.

3 января

Ну, Поликарпа [Лебедева] сняли, Сысоева давно убрали, может быть, и правда, что-либо изменится[26]. Но как надо беречь нервы и работу. Раскисла из-за квартирных дел, и работа, натюрморт так хорошо начатый, застрял. Нет твердого друга у меня, кому же сказать слово. Была Сандомирская в совершенно поникшем состоянии, лучше бы мне с ней не видаться, но это свойство ее, она и последних друзей сейчас потеряла. Натюрморт спасла и здорово, это можно и нужно развить.

4 января

Ну вот, драгоценные последние дни вываляны в помойке. Как глупо, глупо жить где-то в облаках. Я это про детей говорю. А теперь меня по доносу хулигана тянут к судебной ответственности. Как-то путано и противно. Все можно было сделать вовремя. Я действительно из ума выжила, всюду, куда ни ткнись, запутано и недоделано. Хорошо, что еще до МОССХа доползла и перерегистрировалась. Ну натюрморт все же выказывает, что же делать, предмет.

7 января

Ну вот, Лиля [Лавинская] умерла[27], будут плакать, но все скажут: какая тяжелая была жизнь, умерла без радости, не без ухода, среди своих. Да, она не хотела умереть в больнице, умерла среди своих. И все скажут: детям будет легче, а для нее не было выхода.

Надежда, не плачь, не вспоминай. Ты ведь ушла из жизни тоже. Твой круг ограничен, лишь искусство и природа. И перед лицом этой смерти я должна подтвердить то, к чему пришла вчера. И в искусстве других путей, как те, к которым пришла любовью, знанием, сознанием, наблюдением — нет и быть не может.

12 января

Не хорошо мне, не хорошо. Не пора ли уходить, так мало сделано и за эти два года <19>48 и <19>49, как никогда мало. К чему было к чему-то глупому, не моему идти, когда так много было найдено. Теперь мне надо искать вновь потерянное, а так много было найдено за <19>47 год, несмотря на больную ногу так много сделано.<...> Да, в этом натюрморте что-то есть, более легкая техника. Я слишком перегружала последнее время, еще несколько вещей без цветов. Да, не унывай Нади́на, что-то ты еще скажешь, да, это все-таки новое письмо. <...> В этом натюрморте с лиловой скатертью есть новое, некоторая мягкость. А когда человек ищет, посторонние не должны видеть. Ох, да как же красиво я буду писать!

13 января

Ну вот, идут дни, бегут дни, и все ближе последний день. Сколько же тумана и мрака в нашей жизни, сколько без пользы пропавшего времени!

4 февраля

Глупо, почему снова такая тоска, я была у Осмеркина, хорошее впечатление и боль, боль за то, что убили человека, выкинули из жизни, так же и я, оттого и работы плохо идут.

Апрель

В октябре 1948 года я написала: я иду на прорыв, на всю Москву снова прозвоню. Да, что, выкусили! В апреле 1950, даже раньше, могу сказать — прорыв сделан, я ворвалась в жизнь, и люди идут и идут. Фигура моя — творимая легенда. Мое счастье вернулось ко мне, мое потерянное искусство. И я права и сделанного не отдам, моего мазка не отдам. На этом найденном, рожденном построю будущее, нет, сегодняшнее. Они приходят, они теперь думают, как мне помочь. Ход один, опять в цвет. Надо начинать, ничего не ждать. Цвет — материя жизни, форма.

24 апреля

Если не случится чего с головой, то я кое-что сделаю. Перспективы с каждым днем расширяются, а моя уверенность действует на людей. Да, права я, ошибки не было, ошибка — <19>49 год. Сегодня придут Л<иля> Ю<рьевна> [Брик], Катанян, надо привести комнату в надлежаще безумный вид. Ну так, портрет М<ихаила> Н<иколаевича> [Тихомирова] — это вид на жительство. Написать предполагаю Платову[28]. Сияет солнце, за городом весна.

26 апреля

Читала Плеханова об искусстве[29], как по-детски наивно он рассуждает. Он дает себе полный отчет, что такое искусство при монархии Людовика, что хотел Николай от Пушкина,

цену такого придворного утилитарного искусства он хорошо знает. И что же удивляться, что Пушкин завопил «Подите прочь!» Он этому не удивляется, это-то он понимает, но тут же: Пушкин-де провозглашает «искусство для искусства». Когда, наконец, перестанут ломать копья и головы! Несусветную чепуху пишет об импрессионизме, и тут же посмеивается над гражданскими солидными мотивами Давида, и говорит, что портреты его останутся в вечности.

Импрессионизм — это обостренный реализм, отбросивший все придумки и условности живописи. Вот теперь вопят снова об импрессионизме теми же словами. О кубизме тоже обывательские разговоры. А о смысле искусства, как отражении жизни, мышления и чувства, опять-таки «бытие определяет сознание»!

Так, сейчас еду к Л. Эренбург и увижу много хорошего, и хороший обед. Они [И. Г. и Л. М. Эренбурги[30]] приходили, забрали несколько работ: «Китайский натюрморт с желтыми шарами» <19>46 года, он вдруг стал жить, и «Мимозы на розовом фоне»[31]. Как страшно было смотреть их. <...> Там висели Фальк, Тышлер, Пикассо и что же, они были не хуже, а художественная сила в них сильнее. Оставила там «Китайский натюрморт». <...> Придут люди и будут их смотреть, одни — хвалить, другие — ругательски ругать. Обстановка там какая-то игрушечная. Женщина эта — Люба, не имеет почвы под собой. <...>

Несколько слов о посещении Л. Ю. [Брик]. Очарование ее не ушло, встретились мы сердечно, даже поцеловались. Роль свою пожилой сердечно расположенной женщины сыграла безукоризненно. С ней были Тышлер, Люся и Катанян — довольно безличная личность. Тышлер сказал верно, что натюрморты мои — это не натюрморты, а куски жизни. <...> В субботу кончить портрет М. Н. [Тихомирова] и получить [деньги]. За «Китайский натюрморт» я получила 1500 рублей, маловато, но по теперешним обстоятельствам — прекрасно. <...> Чудно, мои работы поползли по Москве, где-то за Соколом, Тверская, Арбат и Масловка. Звонила Люся, зовет на дачу в Сходню, Л. Э<ренбург> зовет на Истру. Только одно смущает — это очень одностороннее общество. Осторожнее. Л<юбовь> М<ихайловна> [Эренбург] говорила о Симонове. «Надо, чтобы он купил Вас, но не я должна сказать». Поговорить с Крученыхом. Да, я права, сила моих работ в том, что они не натюрморты, что они такие, а не такие.

6 мая

Звонила к Веснину, он не знает, что Лиля [Лавинская] умерла, и я не смогла ему сказать это. Сказала, что [она] очень, очень плоха. Мертвые, кругом мертвые, и он вроде как ждет смерти.

28 мая

Неделю тому назад я приехала в Марьино. Было солнце, гроза, ходила по лесам, вдыхала весенний воздух. Но весна была странная, началась она давно, затянулась, завяла, и не то, ни се. Яблони я еще застала, взялась за рисунки, ходила и утром, и вечером рисовать, и вдруг со мной что-то случилось, я потеряла себя, я как во сне, и шум, и тупость в ушах, и нет радости, ничего не вижу. Вчера я переехала в свою дачу. Может быть, это очередное

безумие, эта дача, и я ничего не напишу. И вместо того, чтобы возиться с ногой, надо было хлопотать о санатории.

30 мая

Как ни грустно и как-то мучительно и страшно, а надо вылезать, надо работать, и чтобы эти работы были лучшими.

Солнце, холодный день, ветер. Вчера к вечеру пришла гроза, дождь, ливень – и еще ночью шел дождь. Вот, когда руки и зубы чешутся от желания писать натюрморт, цветы, их нет. Страх, не уродились ландыши, и даже желтых цветов нет.

Окна здесь неважные. <...> Нет далей, и из окна ничего интересного. Голова – немного лучше. Надо, надо писать, но маленькие вещи не выходят. Что же я утеряла в них? Они должны выйти. Вчера было мгновение той радости, когда я начала писать яблони и осталась в своей даче одна. Но яблони сомнительны, надо написать. Весна такая паршивая. Что жалко – истратила время зря из-за ноги, лучше бы хлопотала бы в санаторий и прожила бы май, ведь ничего, ничего не писала.

5 июня. Вечер

Снова дождь и холодно. Часов в пять я отправилась посмотреть поля. Рожь уже колосится и скоро зацветет. Я шла этими прошлогодними холмами, покрытыми рожью и овсом. Было еще солнце, с запада шла туча, высоко в воздух поднимались жаворонки. Дошла до леса с каким-то странным ощущением забвения голода и чувства природы. Это особенное чувство, которое я утеряла после <19>38 года, и понемногу оно возвращается.

И в прошлом году впервые ощущение и чувство счастья. Оно было, это чувство, и на Урале, и на Алтае, и в северных лесах, там, где мир являлся, Ярилий глаз. Леса, где не встретишь человека, где нетронутый лес, где взлетают от шума человеческого шага глухари и перелетают тропу, где мхи и моховые болота, где широкая река – Молога. Но писать там было невозможно трудно. Не было силуэтов, горизонта, и колорит очень трудный, и поля среди лесов.

Здесь или вообще я увидела колорит природы, или здесь сравнительно нечто другое. Ведь и в <19>46 году я увидела этот колорит. Прошлый год была особенная осень, а сейчас препаршивая весна, и все-таки <...> изумительный колорит. И небо сегодня бледно-розовое утром. Потом день, сухой жаркий ветер, все сделалось лиловатым, и невероятного цвета невспаханные поля. А потом, когда я шла по дороге – на горизонте полоса неба тяжелая, лилово-голубая, непрозрачная, плотная; и в это небо уходил массив ржи, и сбоку слева – дорога плотная, розовая, бледная, и еще левее – молодой овес, и дальше несколько шагов – и в небо уперлась земля, незасеянное отдыхающее поле. Что-то большое впечатление, можно ли это написать? Трудно, но можно. Вот снова это ощущение моего маленького счастья <...>.

Вот странно, мне сейчас ближе музыка и литература, чем живопись. Они скорее дают мне параллельное содержание, чем живопись. Я чувствую, вижу и чувствую как-то иначе, чем то, что написала.

Смотрела Сезанна[32], действительно, лишь формальное восприятие уходит. Наша форма другая, земля и люди другие. Но пример этот честного глубокого проникновения в природу, новый взгляд, видение; это строение и передача восприятия через цвет знаменательны и достойны подражания.

Тинторетто еще у меня с собой[33]. Там есть женская голова и удивительное сверкание света через цвет. Конечно, мои мысли о картине пока не изменились. Все еще думаю, что картину такую громадную, как они пишут, написать нельзя. Старикам помогало условное построение поз, драпировок, ангелы и прочее. Недаром Рембрандт в «Ночном дозоре»[34] написал черти что. Почтенные бюргеры возмутились, когда еще не было в моде [слов] и «формализм», и «индивидуализм», и прочее.

17 июня

Вчера, наконец, приехали Андрей [Древин] и Верочка [Стародубова]. <...> мое волнение от приезда объяснилось. Андрей был при смерти. Я уехала 21 [мая] утром, он провожал меня, был весел, а 23 в ночь на 24 он уже лежал на операционном столе, внезапный припадок гнойного аппендицита, предполагали уже воспаление брюшины. 2 июня его выписали, вчера приехал, весьма прилично выглядит. Счастлив его бог! Верочка мила. Сегодня не работала.

18 июня

Сегодня я совсем расклеилась, пришлось ставить горчичники, [пить] горячую воду и глотать доротан. В воздухе было необычайно тяжело, парило, собиралась гроза, но разошлась. За три таких дня все склоны холма покрылись цветами, воздух благоухает. Все кудрявое и такое здоровое, милое. Жаль, паршивая голова. Абсолютно необходимо сделать этот цветущий лучами июнь, я так люблю эти цветущие луга. Еще несколько недель и начнутся сенокос и жатва.

Прошлый год я просидела в санатории. Обдумала портрет Тамары [Прудковской], сугубо декоративный, в ее полосатом халате[35]. Я все-таки выбилась из своего счастливого состояния, пора вернуться, пора.

18 вечер. Это очень грустно, но это факт. Эти два дня я ничего не смогла сделать. И то, что сделано сегодня, надо или выкинуть, или оставить в назидание себе. Завтра начну что-либо, либо этюд с бычком, либо цветы на окне.

20 июня

И вот в мои посмертные мысли об искусстве, в мое очищение от жизни, в мои последние мысли на холсте врывается жизнь, и я погибаю. Нужно умело разграничить, мне помощью природа, но ее нельзя воспринимать, разговаривая. Мне мучительны разговоры о выставках, о семейных делах, о детях, в детях будущее, это так, но детская должна миновать меня. Ох, как очистить, как навострить мысль.

8 июля

Сегодня в 1 час дня Верочка родила девочку[36]. Так явилось на свет человеческое существо для мира печали и слез. Война [витает] в воздухе, положение серьезное. Я не увижу это

существо взрослым, а могла бы много ей дать. Мне кажется, если это будущее поколение минует война, оно будет цельнее и целеустремленнее, чем вот это.

27 июля

Облачно. Чувствую себя плохо, не работаю. Пошла в поля, шел мелкий дождь. Около леса знакомый запах трав и прелых листьев. Все, что видела и ощущала в природе, соединилось: Влахернская, Урал и Марьино, все эти поля и травы. В Языкове было красивее: легче леса, больше листвы и еще шире просторы, березовые рощи, перелески, балки и широкие дороги, обсаженные березами. Тогда Андрею [Древину] было три года, а сейчас он сам отец.

2 сентября

Как давно не писала. 25 августа я уехала с Гулей [своей племянницей Людмилой Александровной Палечек] и хорошо доехали. Дети утешили, все хорошо, и Верочка хорошо наладилась с малюткой. 27 я уже снова была в деревне. 26 была у Осмеркина. Это все-таки тревожно, я не видела его больным. Он выздоравливает, но страшен, начал работать. И его работы испугали меня, они похожи чем-то на мхи.

14 сентября

Пейзаж вполне знаю, как писать, но приходится по рисунку. Надо еще детальнее рисовать. Писала же я в Армении по рисунку, там Древин заставлял делать точный рисунок, а здесь халтурю здорово. <...> Есть один небольшой этюд Бакшеева, точно Древин написал тот залив на Урале. Вот как сейчас надо писать пейзажи.

20 сентября

Да. Чтобы работать и жить работой, надо быть одной. Друзья мои пустомели и об искусстве ничего не знают, им не живут, им не дышат. Если работать вместе, то надо так, как мы работали с Поповой и Татлиным, и мы с Древиным,– одна идея, одно искание. А то ведь говорить уже нечего.

5 октября

Счастье продолжается, я его должна удержать. Сегодня с утра туман, сейчас 11 часов, и туман не рассеивается. Что же было со мной летом, почему не могла писать [ничего], кроме маленьких этюдов, не было обхвата. Так вот они – проблемы пейзажа: атмосфера, перспектива цвета, построение больших масс, на которых стоят мелкие формы, их соотношение, и это все через фактуру. В пейзаже фактура имеет колоссальное значение, если не все. Колорит дня, общий колорит полотна, силуэты.

14 октября

Вчера неожиданно свалилась Женя Пастернак на машине с чужой дамой, мальчиком и собакой. Они, узнав, что я уже уезжаю, хотели взять меня с собой. Я шумно смутилась, но осталась. Жаль только не всучила им холсты. И как я рада, что осталась, какой сегод-

ня день. Женя хочет привести ко мне каких-то важных людей, которые покупают картины. Они живут здесь на академических дачах. Если бы не это барахло, я бы с Надей дошла бы до Пришвина[37] и показал бы ему мои маленькие пейзажи, из них надо сделать жемчуга и опалы. Большой пейзаж у меня не идет.

28 октября

Вот скоро две недели, как я в Москве и ничего не писала, и ничего не видела, ничего не сделала.

2 ноября

Сегодня звонил Ив<ан> Ив<анович> [Ром-Лебедев], просят дать работы в театр на юбилей Ив<ана> Ив<ановича>[38]. Конечно дам! Но как бы [им] не попало! Они придут 7-го или 8-го. Вот будет выставка.

31 декабря

Последний час этого года. <...> Далеко, далеко ушли они все и даже Кончаловский. 10 лет назад я была не одна, была группа. Была обстановка, теперь нет ничего. Я одна, ну и что же, я не думаю, что я долго проживу.

1951

1 января

Это такое редкое чувство счастья, и я счастлива. Я знаю, не зря, не мимо все мое сделано. Может быть, я умру в этом году, все может быть. Но это такое счастье, я вернулась к себе.

4 января

Старые друзья собираются вновь. Вчера был Ив<ан> Ив<анович > [Ром-Лебедев], хорошо посмотрели, хвалили и удивлялись. Друзья мои, почему покинули вы меня в годы затмения и упадка духа, в <19>48 – <19>49. Но хорошо, что вернулись. Ив<ану> Ив<ановичу> подарим «Цыганский натюрморт». [Он] просил хоть кусочек безумных мазков. Обещали приехать с гитарой. Ох, голова моя, ногу бы легче можно перенести. Где безумство прежних лет, где? Силы скапливаются, я еще напишу, пусть поохают, а придется.

Что же, то, что я показывала, были <19>46, <19>47 годы и так мало <19>48, а за ним <19>49 – и вовсе ничего. У меня появляется очень недоброе чувство к тем друзьям в кавычках, которые толкали меня на предметную живопись, когда во мне сидят Феофан Грек и Тинторетто. О боги, продлите мне жизнь и дайте преданного помощника, я дам еще вещи. <...> А о первой картине не надо много думать. Сейчас надо думать о буйном цвете лета. Три фигуры: лиловая, розовая и белая, или красная на фоне золота реки и голубой дали неба с легкими облачками. Когда я это писать буду, время уходит?

11 января

Сегодня день моего рождения. 65 лет тому назад я появилась на свет. До 1905 года я не знала, кем я буду, и лишь с 1906 года я пошла по тому пути, который привел меня к моему сегодняшнему «я». Вчера я кисла до невозможности <...> затем явился Фальк. Как же он изменился, постарел и как-то разъехался. Грустный разговор. Он принес мне от Эренбурга фото «Голубя» Пикассо, он летит, этот странный голубь. Затем Фальк сказал: «Мне передавали, что Удальцова пишет пейзажи со сходством, я испугался». Я хохотала, показала работы, Фальк мог успокоиться. Удальцова все та же. <...>

Я не совсем понимала, почему мне не нравятся те цветы, от которых были в восторге Надя [Полуэктова] и М. Фальк сказал только два слова: «Мне не нравится — цвет натуралистический». Да, так.

<...> Сейчас идет заседание в Академии[39] <...>. Боги милостивые, неужели вы наконец покараете президента[40]? <...>.

15 января

<...> Была у Осмеркина, [он] поправляется и очень не плохо пишет. Видела много хороших книг.

22 января

Что-то плохо, снова посыпалось. В пятницу был Осмеркин — устала, потом пришел Храковский, и я еле досидела, невыносимая головная боль.

23 февраля

Голова гадкая, шум и гул. Был вчера Фальк. Почему он так хвалит мои работы, это поддержка мне или себе? Или они действительно имеют цену? Если они имели до <19>48 года, то в них ничего не изменилось, изменился взгляд.

Теперь [всюду] передвижники и только передвижники. Вчера узнала, что Врубеля больше нет в Трет<ьяковской> [галерее], и Коровина, и С<ергея> Г<ерасимова>, и «Б<убнового> В<алета>», и другие, другие. Так. Так. Музей [изобразительных искусств имени] Пушкина свернут[41]. Так. Так. У меня такое ощущение, что огромная лавина обрушилась и задавила меня, но я уцелела, вся переломанная и разбитая, снова поднялась на ноги, и моя ослабевшая рука подняла кисть.

5 апреля

Ну много было передумано, писать начала. <...> Два человека, нет, три прибавили мне бодрости: Фальк, Шугрин и один странный парень, студент, Адькин товарищ[42]. Он был недавно и, если бы вы видели, как он смотрел вещи, как говорил <...>.

Но сейчас говорю твердо: ошибок не было, ошибкой были ходы в проклятый натурализм. Кончаловский довел до возможного предела ход в натурализм. Своим громадным талантом он только и держится, но он ничего не сделал, ни одной проблемы, ни одной. И цвет его — не гармония, и ритм — не ритм, все случайно и личный вкус. Лишь портрет

Прокофьева – композиция[43], остальное – груды наваленных кусков предметов, людей, цвета.

<...> Дали мне прекрасную монографию Пикассо. Многое вспомнилось. Париж, Любовь [Попова], те вещи, которые мы видели у Штайн [Гертруды Стайн], и ее портрет, и многие другие. И теперь, после стольких лет, утвердилось одно – единственный гений передал со всей беспощадностью и с каким-то ясновидением Западную Европу с ее обостренным чувством умирания, злобного разложения и адским смехом. И греза художника – видение Греции. «Solitude» Пикассо[44]. Здорово меня встряхнула эта книга. Но я до нее кое-что сделала – «Лиловый натюрморт». Я пишу отныне для вечности и я становлю своя «я». Да, solitude*, и страшнее, и обширнее, чем у него. Ведь я никому ничего не могу сказать, но я скажу на холстах. Мне есть, что сказать, и есть, что и кого писать.

Как вдруг освободилась и возликовала. Рисунок – и вижу его остро, и знаю его четко. Да, милый импрессионизм и Ренуар – не голос нашей эпохи. Все-таки это мне суждено сказать сегодняшнее слово.

12 апреля

А теперь о работе. Без содержания живописного решения, цвета, форм, композиции и, главное, живописного выполнения – ничего, кроме истого формализма, ничего нет. Вот почему мои натюрморты на натуралистическую форму провалились. Я писала этот чертов предмет, как его понимают эти олухи. Это можно писать и искать этот предмет до скончания века. Предмет только повод для живописи, и все только повод для живописи. Мы верим стараниям великих мастеров, и мир Тициана, Эль Греко, Пикассо, Моне – разные видения, это слово «видеть». <...>

Так вот, мое видение от цветового орнамента и пространственных планов доползло до фактур. К счастью, предмет имеет фактуры, и это предлог для углубления живописных решений.

13 апреля. Вечер

Только что от Фалька. Он подвел итоги и подошел к величайшему для себя. Он подошел к форме, пластике, живописному выражению, и все через ритм и цвет. Портреты его единственны. <...> Два портрета <неразборчиво> – это уже за гранью, это уже к Рембрандту. Да вот, пока он прав. <...> Теперь о глубине и свете. У Фалька больше глубины и интересно взят свет и звучание цвета. У него в мастерской верхний свет, и поэтому лица не на свет и тень. <...> Фальк мыслит большими цветовыми пространствами[45]. У меня оно [пространство] заполнено формами и линиями, пятнами цвета.

5 мая

Серьезно надо подумать об историке переходящего века и надо сказать о том, чему «свидетелем Господь меня поставил». Ну и вот. Вместо воздуха и работы – болезнь. Мне надо было бы дело делать.

* Одиночество (фр.).

7 мая

Холода задержали быстрый ход весны. 2 мая я заболела, пролежала. Сегодня ничего, и прошло бы раньше, если бы два дня, не отрываясь, не перечитывала А<нну> К<аренину> Толстого. Прелесть, когда касается Левина и др<угих> живых людей. Все надумано, когда появляется Вронский. И похоже, что он не знал, чем кончить драму сердец, и бросил ее под поезд. Это также неправдоподобно, как бегство Наташи с Анатолием. Так вот, и на меня тоска безысходная напала и немного страшно за лето.

8 мая

Друзья-женщины собрали подписи о денежной помощи мне. Но получу ли я деньги и когда? <...> Мне надо на живопись, ох, как много на живопись надо. С подрамниками устроилась, сдираю старые.

9 мая

Шесть лет тому назад в этот день вечером открылась моя выставка[46], и был мир. Все, казалось, идет к прекрасному, и жизнь мира, и моя.

И вот прошло долгих шесть лет. Мир стоит накануне новых бедствий, и я накануне конца. Друзья ушли.

12 мая

Писать маленькие поэмы о цвете, об искусстве, о людях, о дожде, об образе. Импрессионизм, считали мы, [– это] острота восприятия жизни, «кустик жизни». Мопассан, Чехов. Напишу о Жене [Малеиной] и Семене [Чуйкове], об их Киргизии[47]. Был у меня Алтай, Армения, а кончилось подмосковными полями, лесами и зорями. И этого в нашем сегодняшнем дне нет, нет зорь. Они были и в «Ночном», в «Пане» Врубеля[48]. Они были и в холстах Левитана, и в холстах Кустодиева, Петрова-Водкина, [Борисова-]Мусатова – были русские сказки. Бедный Бубнов, что-то пытался, так и остался[49]. Зря ругают Колю Ромадина[50]. <...>

Искусство переходящей эпохи – формализм. Это высочайшее, что есть, и загадочное. Что заставило молодежь всех стран отрицать прошлые традиции, выступать с боем против них и искать новое, отказываясь от обеспеченной жизни, врываться в революцию и нестись с ней, сметая все? Что? Есть ли на это ответ? Нет еще.

15 мая

Было время, когда наименование «формалист» приводило меня в негодование. Прошли годы, и чтобы отделить себя от убогого хлама на наших выставках, я говорю – если это искусство, если за это дают премии, – то я формалист! Агитационное искусство не должно же скатиться ниже плаката, ниже раскрашенного кинокадра, а оно часто ниже, и гораздо ниже. Эпоха, предшествующая футуризму, мало мне знакома, я должна изучить ее, и я должна понять и нас тогда. Не только же из ненависти [к] буржуазному строю, мещанству, мы разрывали остатки традиций. Кроме буржуазии была еще ненависть, [к мещанст-

ву,] которое лютою ненавистью ненавидели Маяковский и Горький. Это я ненавижу сама. Еще яростней. К той ненависти примешивалось презрение. Не то старое мещанство, уходящее, а то, которое с такой наглостью встало и показало свой похабный лик. С [ним] борьба должна быть смертельная.

Около искусства, литературы, настоящего искусства: Врубеля, Левитана, Чехова, Толстого — ни наглости, ни мещанства, ни хамства не было.

Что же расцвело вокруг А<лександра> Герасимова? Почему это могло быть? Если нет сил выйти на эстраду и сказать правду, которую все знают, то нужно написать и оставить в года.

16 мая

Молодежь увлекается Пикассо. Смешно, но все это скоро воскреснет. И то, что предмет есть сумма форм, и форма имеет право на самостоятельное существование, и геометрия Лобачевского, и построение мира на сферах, и отсутствие наивного реализма, и пространства отсюда. Все это, лишь намеченное пытливым человеческим глазом и сознанием, снова будет вытащено.

11 октября

Я была у друзей, где все полно искусством. Искусство везде: и его творчество, и книги, и слова, и все. Это Осмеркины. Я пришла неожиданно. Меня встретили так, что была тронута. Хорошо, что пришла неожиданно, ведь я могу там бывать часто. <...> Вещи его хороши, они очень широки и свободны. Он освободился от излишней мелочности. Мне надо об этом подумать.

19 октября

Мне надо вспомнить все: и кубизм, и построение в пространстве, свет, композицию планов и глубин, grand et belle surface et petits accentes*. Да, композицию световых планов, снова линия к фактуре. Предмет не имеет определенной, отвлеченной от обстановки формы. Предмет есть сумма форм, определеяемых светом. Если идти к объему — то так.

Я смотрела свои старые вещи и новые, и что же: старые более реальны. Они четко показывают веру автора и его напряжение. Да, это новый взгляд на предмет, и он непонятен, но он гораздо убедительнее, чем то, что [я] делала эти два года. Там все может быть другим, и якобы реалистичность их — это обман.

21 октября

То, до чего я додумалась, есть открытие Америки. Это хорошо знали великие мастера, в том числе и Шарден. Особенно Тинторетто и Делакруа, иначе не могли [бы] они так сложно компоновать глубины и свет́а.

<...> Начала писать, думаю, получится. Неужели надо было написать ряд дурных вещей, чтобы увидеть, что то, что сделано до <19>49 года — настоящие вещи. Когда пишешь, то очень хорошо. Я хочу многого, но на это нет сил.

* Большая прекрасная поверхность и маленькие цветовые пятна (фр.).

23 октября

Был Фальк. Не он, а я ему сказала и была рада, что сказала я. Было очень, очень больно ясно увидеть, что ни к чему погублено 2 года, только портрет. Трудно было решить, кто прав: я и Фальк, или Андрей [Древин] и Женя, и Нисс[-Гольдман]. Хотелось оставить лазейку — и то тоже нужно. Но «я» было сильнее, нет, не нужно. «Нам осталось мало жить, так кончим жизнь честно», — да, так, Роберт Рафаилович.

А умирающий Осмеркин — он же не сдавал<ся> ни на минуту, почему же я пошатнулась? <...> С чем я вылезу оттуда? Ну, портрет, может быть, отчасти предмет, освобожденный от натурализма, посмотрим. Этот новый натюрморт — вроде новый этап, и Фальк очень обрадовался, увидев его. «Удальцова вновь стала Удальцовой!» — сказал он и утащил лучшую малявку [маленькую работу]. Мне было ужасно жаль. «У меня бывает много народу и я показываю Ваши работы». Я вспомнила, какого черта висит у Шегаля моя работа?

24 октября

Все встало на место. Развесила старые работы, и ясно, по тому пути нельзя было идти. Правильный ход в природу, только портреты не дотянуты, мало мучилась над ними, и натюрморты неправильно решены, и все. А стоять на старом тоже нельзя было.

2 ноября

Это начинается новый период в жизни и в искусстве — «к себе», к своему пониманию формы и изображения. Мне же есть, что сказать, и это надо сказать. А в жизни борьба со смертью. Только мне кажется, я не лезу в землю, в могилу, а поднимаюсь куда-то ввысь, к полной свободе.

Мы — дети Октября, мы мчались в будущность, а она, казалось бы, была сегодня вечером уже в руках, самое позднее — завтра. А сегодняшние говорят: «Живем для будущего» — и воскрешают груды старья. <...> И часть из них соблазнилась, и поклоняется золотому тельцу, и собирает золотое говно, устраивает и уют, и дачки, и квартирки, и запасец. Н-да.

8 ноября

Сейчас придет Шегаль, можно ли с ним быть откровенной? Ведь Катю [Древину] отлично могла бы писать. Я прихожу в себя только к вечеру, появляются мысли и улегается тревога и домашняя суетня. Дети милы, как никогда, с Адькой [Андреем Древиным] хороший контакт с барельефами. Вера [Стародубова] очень мила. <...>

Мой злой гений — Шегаль, как говорят, но с Фальком не по пути мне, и я не хочу быть украшением окружающего его мирка.

Был Шегаль, и вот ведь, хорошо было, разобрали и точки над «i» поставили. И странно, сошелся он [во мнении] с Фальком: надо идти к свету, или орнаментально-декоративно, как раньше. <...>.

1953

6 марта

5 марта в 9 часов 48 минут Сталина не стало. И слов нет. И ничего нет.

13 марта

Все-таки отвратительно. Умирают сверстники — умирают: А. Г. Ромм, Вера Ефремовна [Пестель], Прокофьев, как будто снова идут зигзаги.

25 декабря

<…> Летом я уехала <…> на дачу в гнуснейшее место. Но был прекрасный сад и лес, и уютная дача. Я попала к людям, которые жили моей работой и дали мне полную возможность работы.

На сентябрь я уехала к Н<ине> И<льиничне> [Нисс-Гольдман], но жила не с ней, а с ее приятельницей в маленьком смешном домике. Там была настоящая природа: и леса, и дали, и прекрасные дубы, и чудесные уголки. Но дождь лил не переставая, и сделала мало. Все лето мучило давление, даже потеряла сознание в чужом саду и раздавила прекрасную клумбу флоксов.

Летом же случилось [то], что я ожидала с такой болью и тревогой. Смерть Саши Осмеркина. Что и говорить, не дожил до дней, а они близки. Умер 25 июня, а Надя [Осмеркина], бедная Надя только теперь пришла в себя.

<…> В воздухе носятся новые веяния. Музей <изобразительных искусств им.> Пушкина открыт сегодня. А я? Ну я снова связана с людьми, и их все больше и больше. Много жизни дает общение с молодежью, Вероникины [Стародубовой] и Адькины [Андрея Древина] друзья.

1954

21 ноября

Кому писать, для кого писать? Конечно, через сто лет потомки набросились [бы] на эти страницы и старались бы читать между строк. А наши современники? Для меня кучка любящих и понимающих меня людей, и за пределами — пустота. И вот вопрос: не будет ли эта пустота и через сто лет? Твердое мое убеждение — нет! Если только мои ближайшие потомки в наше время, когда не ценится ничто современное, сумеют сохранить труды мои.

Я смотрю назад, много людей приходит и смотрит на это «назад». Годы прямо непосредственно после выставки <19>45 года сто́ят и многие сто́ят, не успела развить их.

Это лето <19>46 года, потом [сломанная] нога, больница, и шаг назад от природы. А потом черные годы. Человек, который мог поддержать меня, уходит из жизни, и я осталась одна. <…>

<19>50, <19>51 [годы] — маленькие проблески: портрет и серьезный портрет и, наконец, Загорск. Снова начало моего «я». Что? То ли, что Загорск — старая русская древ-

ность, что я жила одна и только искусством, и люди, окружавшие, были только люди искусства. Осмеркин — умирающий, но [был] полон искусства, Надя [Осмеркина], Татьяна [Шевченко].

И, наконец, <19>53 и <19>54 годы, несмотря на очень неудачную местность, я все-таки работаю. И в <19>54 [году] я крепко узнаю́, как в <19>46 [году], что мое и что нет. <...>

Надя [Осмеркина] принесла фрукты и поставила натюрморт. Она не была настолько доверчива и деликатна, чтобы уйти и предоставить поставить мне, она поставила и исчезла. Я стала писать. Он был красив, я его упростила, сняла лишнее и сегодня увидела, что писать мне его противно. Он поставлен так, как я бы поставила для студентов – шаблонно. Написать я его не могу. Завтра я сниму белую тряпку и напишу гранаты на гранатовой скатерти или замажу. <...>

Теперь о другом, стали ходить люди, хорошие люди. В сферах перемены. Все бегают в комитет к новому начальству. Мне не хочется. Новое начальство говорит: «Формализма нет». Если это так, так как это можно говорить, когда шесть лет кричали и губили людей, что за безответственность?

У меня сейчас пишет натюрморт Надя [Осмеркина], мне это очень приятно. Меня ужасает одиночество дома, где ничего нет, ни природы, ни людей.

«Только ум может долгое время питать другой ум, в одиночестве долго творить невозможно», — Дюкло у Стендаля.

Обидно, я не воспользовалась последними днями осени, они были так хороши, помешал грипп. Сейчас снег, слякоть. Мои слуги заняты изысканием путей. Я не надеюсь на комитет. Мне что-то страшно показывать свои работы, большинство разучилось смотреть. Смотрят «как комитетчики» — хорошее выражение. <...>

1955

10 января

Я болела в декабре, я болела в январе, паршиво болела: до потери «я», до бреда наяву. Сейчас пришла в себя. Все стало ясно и ужасно страшно, но бояться нечего. Это существующая реальность, к счастью, я свободна, я еще кое-что напишу.

Казалось мгновение, что ничего нет. Нет есть, искусство есть, есть [Ив] Монтан[51], есть Гамлет в постановке Рындина[52], есть Эренбург. Когда мы с волнением слушали Монтана, я побежала звонить Эренбургу, подошла Л<юбовь> М<ихайлолвна> [Козинцева]. «Можно позвать И<лью>, хочу слышать его голос». Он подошел. Да, в одиночестве долго творить невозможно.

Читала Бернарда Шоу, я его [раньше] никогда не читала. Ну и вправил он мне мозги. Лицемерие, ханжество, ложь, и болтающие во мраке козявки. <...>

Надо поставить задачу и решить ее, больше ничего. Тяжелое разочарование — выставка академиков[53]. Мой герой делает «выюжечки» — как говорил Татлин. Какое-то кружевное вышивание вместо пейзажа[54].

Мне стало смешно — ведь я одна не бегала в комитет, весной схожу, думаю — Фальк не бегал тоже.

10 лет назад была выставка в Цыганском театре, вернулся живой Адька [Андрей Древин]. Теперь Адька выставляется и около кричит маленькая Катька [Древина].

Мне нужны люди, которым я могла бы сказать о моей большой, огромной мысли. Часто вспоминаются <19>18—<19>20 годы, гремели громы, сверкали молнии, голод, холод, но какая дерзкая мысль, какой полет в неизвестное. Какое счастье, что я тогда жила, что я была впереди, что мой голос был ясен и моя рука приложилась к разрушению старого быта. Он был разрушен до основания, я ушла из хорошей квартиры, от обстановки в неизвестность, в свободу, я приложила руку к разрушению старых училищ, академии.

Мы создали Вхутемас, новые методы педагогики, новое искусство, с нами был Луначарский, и мы были с революцией. Вот почему мне противно «Хождение по мукам» Алексея Толстого. Одно прекрасное лицо поэта светится сквозь дым, лицо Александра Блока. Он вырастает в гигантский образ в веках. «Я люблю тебя, человеческий лик», — да, это был человек!

11 января

Что же, приняться за воспоминания тех страшных и ярких дней, тех дней, которые перевернули мир. Глупо, я много писала, а это я должна была бы вести объективную хронику дней.

15 января

Пересмотрела и перечитала дневники с 1903 года. Что же, может быть, я еще жива, чтобы просмотреть их и снабдить комментариями и передать их в исторический музей с тем, чтобы их прочитали в 2006 году. Я не стала бы их исправлять, пусть остался бы и стиль, сначала записки девчонки, потом взрослой девушки и затем участника жизни в искусстве и общественной [жизни].

Наши дни молодости — года [с] 1903 и до революции должны интересовать исследователей эпохи, переходной эпохи. Как мало уцелело. <...> Из художников: Кончаловский, Фальк, Рождественский, Храковский, Удальцова, Коненков, Эрьзя, Павел Кузнецов, Лабас, Тышлер, Куприн, Жолтовский, Игорь Грабарь — бессмертный, Костя Юон, Сергей Герасимов, Родионов, Нисс-Гольдман, Крандиевская, Сандомирская, Киселева из Парижа (делает куклы), Шегаль.

30 января

Страшно. О как страшно. Или *** преувеличивает, неужели это так? Неужели этого никто не видит и не хочет видеть и слышать, и это Академия! Может быть я еще жива для того, чтобы все это записать в века. Бедный Андрей [Древин], в какие жуткие времена ему придется и приходится вставать на ноги, как трудно ему будет пробиваться. Одно — и А. М. [Герасимов], и М<анизер>[55] сдохнут когда-нибудь, через 10 лет-то наверняка, тогда будет легче. Когда я смотрю назад, Луначарский — это были райские времена.

5 февраля

Что-то свое откопала, это все то же, тот же Урал, те же поиски живого человека, образа через живопись, что так часто за эти годы терялось. Несчастные <19>50 и <19>51 года, с <19>52 пошло́. Это лето все-таки не то, это списывание, а не живописное построение природы. Если [снова] поедем туда, буду вечера и утра писать и «человеков».

Вот, не пойму я этих вещей, товарищи холодновато относятся. Чуйков и Женя [Малеина] тоже, а Храковский преувеличенно переживает. Чувство и лирика-то в них есть. Ах, если бы мне автопортрет, как вижу, написать: чисто живописно на свет и тон, сверкающий свет и глубина. Это никто не напишет, об этом молчание. Вот этого-то и мне летом недоставало, маленькими делами занималась.

8 февраля

Хорошо, то, что сегодня мне пришло в голову, я удержала при себе и не сказала Костину. А Костин, можно сказать, «жив курилка» — полон энергии и вдохновения, на днях придет ко мне. Мы поговорили. Много надо поработать над выпрямлением линии. Может для этого я еще жива.<...>

Я нашла мое сегодняшнее, это, конечно, не лето. Это какая-то связь с Уралом, цыганским, <19>46 годом и моей густой живописью. Времени мало, мало. Если бы [еще] 6 лет прожить.<...>

Да, вот это мне очевидно надо сделать, я сейчас под сильным воздействием прочитанного [дневника]. Встал кусок жизни тех лет: семьи Протопоповых, Удальцовых, Евреиновых и наша. Все с характерными особенностями той призрачной эпохи, призрачной для одних и делающейся четко реальной для других. Пора крушений, верований и надежд, созидания новых верований и новых форм жизни и творчества. А ведь понятно теперь — и кубизм, и футуризм русский — именно только тогда они могли быть.

Мои дневники ближе всего подходят по индивидуальному окрасу к дневникам Руссо и Блока. Та же ненависть к угнетателям и презрение к обывательщине, и нежелание хорошо устроиться в жизни. Какой мятущийся человеческий дух, и вот я еще жива. Наконец-то, наконец я опять отрешаюсь от узко личного в себе, и в этом моя сила.

Да, я ведь сказала новое слово и в педагогике, и в искусстве, и в жизни. Я не только ломала старые устои жизни, искусства, общества, я создавала новые. И поэтому я одна, поэтому «Б<убновый> В<алет>», ОМХ, Кончаловский, Куприн, Рождественский, Фальк выкинули меня из своего общества.

22 февраля

Хороший просмотр работ. Требование выставки, выставки, надо начать говорить. Идут дальше годы и работы разных периодов сближаются, виден один автор, одна рука. Собираются ко мне Пластов и Володя Костин, очень рада. Хорошие люди, хорошие люди были, и непосредственный просмотр. Ну хватит ничегонеделанья, этот мучительный натюрморт с гранатами, проблемы портрета. Очень грустно, что пейзаж с репейниками испортила, удастся ли вывезти, а «Купавки»[56] уже вывезла, и в них есть сказка, как мечтала.

7 марта

Была на выставке[57]. Пролежала два дня, сегодня очухалась. Что же я видела? Семен [Чуйков], Пластов, Кончаловский, <...> Женя [Малеина] и еще армяне. На этой выставке два-три мои натюрморта выглядели бы превосходно. Ну и глупо, и тупо, и необдуманно. Насели на обводки контуров, а не на силуэты массы цвета, которые вырастают из другой массы.<...> Больше нельзя писать без глубокого предварительного наблюдения и расчета, расчета в развитии цвета. Эта случайность ви́дения часто снижает Кончаловского.

Свет в цвете изнутри — это же у меня в натюрмортах есть.

Собственно портретов писать нельзя. Чуйков пишет образы, где портретное сходство не обязательно и, может быть, его и нет, а портрета он почти и не пишет.

Лишена ли я дара изображения? Когда-то я говорила: «Я ничего, ни одного мазка не могу положить без натуры».

1956

10 марта

То, что я узнала сегодня, это конец застенка в искусстве. Это падение А. Герасимова и прихлебателей[58], но не верится. Саша [Осмеркин] и П. П. Кончаловский не дожили. <...> Какие новые силы вливаются в кровь, писать и писать до смерти.

Я в понедельник еду к прокурору[59].

Вроде покупают работы для венецианской выставки. <...> Нет, что-то уж не верится. Никита Хрущев, ведь это сегодняшний наш день. Ведь это скачки в будущее, прекрасное, неограниченное.

У Андрея прекрасное будущее, у меня прекрасный закат. Этот закат должен гореть неугасимыми огнями. То, что я вижу, должны же увидеть все. Забыть о себе и [делать] только прекрасное искусство.

13 марта

Дни воистину страшные. Но рассеется ли кошмар? Что же писать? Мне отмщение и аз воздам. Но не воскресить погибших, и слов-то нет, и слез нет.

1 сентября

В четверг вечером приехал Андрей [Древин], и оказалось, [что] на другой день днем они уже уезжают. Его неожиданный приезд, хотя он старался приготовить меня и долго не говорил, когда они уезжают, все же так подействовал, что был припадок[60].

Потом сумасшедшая ночь, сначала гроза, в 4 часа утра Андрей решил, пока не разразился дождь, идти на поезд, и они ушли. Еле брезжил рассвет, сверкали по всему небу молнии, рокотал гром. <...>

Как это противно — жить и ждать: будет, не будет? Следить за каждым мельканием в глазах, за каждым движением в голове и с облегчением думать: ну, пронесло, или с холодом говорить: ну, начинается. С тоской смотреть на приготовленные холсты, когда же на-

чну. Думать: уехали, придется или нет посылать телеграмму, и думать не стоит, без них похоронят. И с болью в душе, со слезами думать о горе Андрея. Я знаю, очень будет болеть его душа. Мне его жальче, чем себя. Устала я, Андрюша, возьми, доведи папино дело. Почти все коммунисты, правда, реабилитированы, а может он жив и ждет, эта мысль часто не дает мне спать, и нет мне покоя это лето.

<...> Я лежу, мне грустно, голова немного болит, слабость, нервы в безобразном состоянии, работать боюсь, а хорошо — тихо. Мне лучше молчать.

Детишки едут, Катюша [Древина] смотрит в окно, наверное, солнце. Они подъезжают к Курску, они, наверное, радуются, жалеют меня.

1957

18 мая

Мне надо жить общей массой, хоть внешним участием, а этого нет. Андрея [Древина] я понимаю, он закружился в своих делах, один среди чужих, как и я. Но вне есть друзья, если не я, то работы мои их привлекают. Вчера пришел Эльконин. Я его не знала раньше. Он смотрел мои работы, и то, как он смотрел, радовало меня. И то, как он смотрел на меня, радовало меня.

1960

22 октября

Почему-то собралась писать. Я одна-одинешенька в нашей собственной даче в поселке скульпторов [Вельяминово]. Лето прошло много лучше прошлогоднего. Той почти ненормальной тоски и тревоги нет. Но, все-таки но. Можно ли оправдать те состояния, с которыми я не боролась во всю силу своего «я». Я — это я, которое я так хорошо когда-то ощущала и которому была подчинена окружающая жизнь, где оно? Оно исчезло, и я не боролась с его исчезновением, позволила ему исчезнуть.<...>

И вдруг то, что давно исчезло в моих глазах, стало появляться. Я увидела колорит природы. Сначала меня поразила и как-то глубоко взволновала [мысль]: я это где-то видела. Да, колорит некоторых картин Древина. Да это же колорит Алтая глубокой осенью. Ясно я увидела те краски, из которых все это состояло. Коричневый тон этот состоял ясно: капут-мортум с церелеумом в основном. Умбра с голубым, и сверкание охр — светлой, золотистой, темной. Сиена натуральная и много скрытого церелеума. Небо — ультрамарин с чем-то теплым, опять нежнейших капут-мортум. Ни на одной картине старой и новой живописи я не видела ничего подобного, это было прекрасно. Никто не сбил меня, и я донесла до вечера и пишу сейчас. Может надо было для приведения себя в нормальное состояние писать. Почему же я так редко пишу, если внешняя жизнь бедна событиями, то мысль о живописи-то есть. <...> Вышла с Чимом на крыльцо. Тихая, тихая ночь, черное небо, белеют снежные крыши домов, вдали огни поселка, летом его закрывал сад школьный.

27 октября

Я сижу и часами смотрю на это небо и тончайший рисунок ветвей. И я, наконец, вижу цветовые образы и смыслы. Я вижу, как голубые с церелеумом цвета неба переходят в розовато-охристые облака. И на этом призрачном легком фоне рисуются крыши домов и деревья. Одно дерево, прямое и высокое, еще не опало. Если вдруг случится чудо и я преодолею свою болезнь?

<...> Мои работы, и только те, которые я писала, живя одна с Катей [Древиной], чего-то стоят. Как я их писала там, где мне было удобно. И Катька мирилась с кавардаком в доме, и ей даже нравилась еда на табуретках.

28 октября

Искусство сегодняшнего дня. Да, Дейнека много правильно написал[61]. И я вижу эти работы сегодняшнего дня, как бы я написала их. Это столкновение больших цветовых плоскостей и маленьких акцентов, например: группа людей, они одеты в большие цветовые плоскости, и их лица, глаза, волосы, губы, руки, мелкие детали одежды — так называемые аксессуары. Ошибка Дейнеки — слишком одинаково он пишет эти детали, акценты: что руки, волосы, что башмаки. А как замечательно это можно сделать.

29 октября

Есть люди, которым оно [искусство] нужно. Нужно и прошлое русского искусства, его история. Юрий [Полев] пишет не только обо мне, но о самой неисследованной странице его [русского искусства], когда между «Миром искусства» и «Бубновым валетом» промелькнула «скандальная страничка»[62]. Прошла ли она незамеченной? Нет, и вот возникновение и ход этих времен ждут своего исследователя, они оказали влияние и на сегодняшний день.

2 ноября

Зовут люди и работа. Я не пейзажист, вещи мне прискучили, в сознании портрет, образы — они вынашивались всю жизнь.

Много, ох как много дал мне Древин. Без него не было бы Алтая, Урала и многого другого.

Без даты

Тебе нужны люди — они есть. Они тебя окружают, они охотно отдают тебе свое время. А ты? Ты немало даешь им, ты открываешь запрятанные врагами страницы, ты отдаешь им свои знания. <...> Жить ими, моими нужными людям мыслями, углубить их, кристаллизировать. А то сколько нужного захламлено.

Есть в Москве группа молодежи, ищущая новых путей в искусстве. К сожалению, почва, на которой они стоят, зыбка и неясна. Надо выздороветь, может быть, прошлые искания, собранные, помогли бы им. Много найдено, много пройдено, но мало сделано, Что сделано: <19>22 год, Автопортрет, и последние годы, и <19>45 год — нет, кое-что есть[63].

1961

Январь

Когда-то, несколько лет тому назад, я не думала, что я доживу до <19>60 года, а вот <19>61, я еще жива, и все лучше, чем могла предполагать.

Мне предстоит многое еще сделать и выполнить: надо надеяться, что проклятая болезнь, терзавшая меня последние годы, оставит меня, и я смогу еще поработать, портрет, человек.

Как ни странно, мое пребывание у Тамары [Прудковской] очень как-то подстегнуло меня. Может тем, что я увидела жизнь житейски гораздо более тяжелую, чем моя. А еще осенью я сказала себе: мое «я» должно быть моим. И порученное мне, не мной, дело должно быть доведено до возможного конца.

Целых 16 дней я не была наедине [с самой собой], и поэтому сейчас, сидя в своей комнате, мне так хорошо.

18 января

<...> 11 [января] неожиданно праздновали мое 75-летие. МОССХ прислал очень хорошо составленный адрес.

Привезли: Семен Чуйков, Миша Кончаловский, Малеина <...> — было очень хорошо. Было шампанское, Андрей [Древин] откуда-то достал украшение стола — французский коньяк, и гости оказали ему должное. Хорошо смотрели работы, скажу, чудесно относились ко мне. Были милы, и я снова почувствовала себя старой Удальцовой.

На другой день я начала писать «Натюрморт с бутылкой»[64], который здорово испортила весной. Писала понемногу 3 дня, было невероятно трудно, туман, темнота, но все-таки, кажется, стену, самое трудное, написала.

На четвертый день в воскресенье уже еле писала, а в понедельник — раскисла. К вечеру что-то безобразное — дикая боль в груди, спине, боку правом и обе руки [болели], не спала до 5 часов [утра].

<...> Как летом, писание успокаивает расстроенные нервы. А дома, если бы не Катина [Древиной] температура, опять начинает подниматься, было бы хорошо. Андрей [Древин] хороший. Завтра придет врач, что-то он скажет, он так уверен, что вылечит меня.

Неужели, несмотря на некоторую обеспеченность и свободу, я не могу жить, как я хочу, не ощущать давления со стороны?

Судя [по тому], как мои гости относились ко мне, и по сегодняшнему разговору с Мишей [Кончаловским], мне надо возобновить связь с этим поколением художников. Это те, которые идут по нашим традициям, и их не коснулась преступная ломка старой академии.

У Тамары [Прудковской], читая Марка Твена, его афоризмы, я напала на следующее: преступно убивать в человеке уверенность в себе — слова, может, другие, но смысл этот.

КОММЕНТАРИИ

Василий Ракитин. «ФОРМА ИСКУССТВ ТРЕБУЕТ СООТВЕТСТВЕННОЙ ЕЙ ФОРМЫ ЖИЗНИ»

1. См. «Доклад на общем собрании Профессионального союза художников-живописцев» в наст. издании.

2. Выражение Эль Лисицкого. См.: Аснова. Известия ассоциации новых архитекторов. Под редакцией Эль Лисицкого и А. Н. Ладовского. Москва, 1926, с. 4.

3. Анализ системы импрессионизма присутствует во многих работах Малевича, хотя за решающую точку отсчета и он принимает кубизм. См. его брошюру «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм». Петроград, издательство «Журавль», 1916.

4. Д. Штеренберг, хорошо знавший парижский кубизм и столкнувшийся с разнообразием русского кубизма при подготовке первой после мировой войны выставки русского искусства для галереи Ван Димен в Берлине в 1922 году, писал: «Русский кубизм развивался самостоятельно, поэтому создается впечатление, что художники-кубисты не следовали одной общей схеме». При этом он квалифицировал работы Н. Удальцовой, А. Певзнера, А. Моргунова, И. Пуни и М. Ле-Дантю как кубистические (см.: Erste Russische Kunstausstellung. Katalog. Berlin, 1922, S. 12).

5. М. Буш, А. Замошкин. Пути советской живописи. 1917—1932. Москва, 1933, с. 149. Несколько ранее (с. 146) образованные и знающие материал авторы (А. Замошкин в молодости и сам был «левым» художником, членом Обмоху) пишут о «самоизоляции» Древина и Удальцовой «от задач рабочего класса».

6. А. М. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические заметки. Письма. Москва, Советский художник, 1982, с. 122.

МОИ ВОСПОМИНАНИЯ. МОЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

Публикуется впервые. Печатается с незначительными сокращениями по черновой неоконченной рукописи, находящейся в архиве А. Древина и Н. Удальцовой.

Воспоминания написаны в начале 1930-х годов, до того как в 1933 году была составлена известная автобиография Удальцовой, опубликованная в сборнике «Советские художники. Т. 1. Живописцы и графики» (Москва, Изогиз, 1937, с. 331—332; далее в комментариях цитируется по машинописи как «Автобиография»).

1. К. Юон вел студию в 1900—1917 годах в Москве вместе с И. Дудиным. В студии Удальцова познакомилась с Л. Поповой, В. Пестель, А. Грищенко и А. Весниным.

2. Н. Ульянов в 1901—1906 годах преподавал в студии Е. Званцевой, которая затем открыла художественную школу в Петрограде.

3. Речь идет о выставке «Салон Золотого Руна» в доме Хлудовых на Рождественке, открытой с 5 апреля до середины июня 1908 года. О ней Удальцова писала: «Сезанн, Ван Гог, Гоген — искусство созидания новых неведомых форм» (Автобиография).

4. Выставка произведений В. Борисова-Мусатова была открыта в феврале 1907 года в доме 1-го Российского страхового общества на углу Кузнецкого моста и Большой Лубянки. Выставка восхитила Удальцову «своими, а не списанными образами» (Автобиография).

5. «Башня» была типичной для начала 1910-х годов студией свободного типа, где художники вместе писали натуру и обсуждали проблемы нового искусства. Состав посетителей весьма часто менялся.

6. Речь идет об одной из сестер Удальцовой — Людмиле Андреевне Прудковской.

7. Карой Киш, ученик и последователь Шимона Холлоши, в 1909 году открыл свою школу-студию в Москве. В 1917 году вернулся в Венгрию. Из учеников Киша Удальцова особенно сблизилась с С. Каретниковой. В 1916—1917 годах Каретникова примыкала к кружку художников, намеревавшихся издавать журнал «Супремус». Жила в Мансуровском переулке в Москве. В 1920-е годы отошла от активных занятий искусством и работала в картотеке Третьяковской галереи. В 1930-е годы ее муж, до революции бывший владельцем Тейковской текстильной мануфактуры, был арестован. В ссылке погиб и сын художницы. Она также была сослана в Сибирь, где покончила жизнь самоубийством, узнав о гибели сына.

8. В «Academie de La Palette», где преподавали А. Ле Фоконье, Ж. Метценже и А. Дюнуайе де Сегонзак, училось много русских художников, в том числе В. Мухина.

9. Ле Фоконье, Метценже и Дюнуайе де Сегонзак первыми пытались применять концепции раннего кубизма как основу новой художественной педагогики. Работы Ле Фоконье и Метценже оказали заметное влияние на творчество Поповой и Удальцовой 1913—1914 годов: «стали определяться мои стремления и поиски» (Автобиография). И в то же время в дневнике Удальцовой находим запись от 13 марта 1914 года: «Кроме Пикассо никого не существует: ни Метценже, ни Ле Фоконье». В «Автобиографии» она пишет: «В Париже я прожила около года, как зачарованная. Город в кубах домов своих и переплетах виадуков, с дымами поездов, с аэропланами и дирижаблями в воздухе рисовался фантастическим живописным явлением подлинного искусства. Архитектура домов с их охристо-серебристым тоном воплощалась в кубистических построениях Пикассо».

10. Мастерская находилась на улице Остоженка, в доме 37, в Москве.

11. Речь идет о большой серии эскизов декораций и костюмов к опере М. И. Глинки «Жизнь за царя».

12. Имеется в виду не выставка «Ослиный хвост», а одноименный кружок художников, сложившийся вокруг Михаила Ларионова.

13. Говоря о «первой» выставке «Бубнового валета», Удальцова имеет в виду свое и Поповой участие в выставках общества. Первая же выставка общества состоялась зимой 1910/11 года. На выставке «Бубнового валета» в 1914 году в Москве Удальцова показала «Композицию» (№ 144 по каталогу), а Попова — «Композицию с фигурами» и «Жестяную посуду» (№№ 119—120).

14. Теперь эта картина Метценже находится в Городском музее Современного искусства в Париже. На уже упомянутой выставке «Бубнового валета» 1914 года работ Метценже не было, но работы другого парижского учителя Поповой и Удальцовой — Ле Фоконье — были представлены весьма широко (№№ 157—166). Они показывали эволюцию творчества мастера с 1908 по 1913 год.

15. Татлин лишь один раз недолго был в мастерской Пикассо. См. об этом: А. Стригалев. О поездке Татлина в Берлин и Париж.— Искусство, 1989, №№ 2—3.

16. Удальцова ошибается. Выставка была открыта с 10 по 14 мая.

17. Непонятным образом, при реконструкции рельефа энтузиастом творчества Татлина Мартином Чэлком, крыло стало коричневого цвета (Arte Russa e Sovietica. 1870—1930. Milano, 1989, № 201, p. 380).

18. Вероятно, Удальцова имеет в виду картины «Москва» и «Эскиз движения города в плоскостях» (№№ 196—197 по каталогу выставки «Бубнового валета» 1914 года).

19. А. Моргунов в этот период находился под влиянием алогизма Малевича. В каталоге выставки «Бубнового валета» 1914 года его работы указаны под №№ 104—111.

20. К. Малевич показал на выставке «Бубнового валета» 1914 года пять алогичных картин (№№ 56—60 по каталогу), в том числе «Портрет композитора Матюшина» (№ 56).

21. Попова путешествовала по Италии два месяца вместе с В. Мухиной и И. Бурмейстер.

22. Трудно сказать, какую работу Удальцова имеет в виду.

23. Строго говоря, кружок не имел никакого названия. Собирались у Поповой на Новинском бульваре, 117. Кроме упомянутых Удальцовой художников здесь время от времени бывали философ отец Павел Флоренский, искусствоведы Б. Виппер и Б. фон Эдинг, будущий муж Поповой.

24. Приводим точные выходные сведения об этой книге: А. Глез и Ж. Меценже. О кубизме. Пер. Е. Низен под ред. Матюшина. Издат. «Журавль» [С.-Петербург, 1913]. Фамилия одного из авторов имеет разночтения, в современной транскрипции читается как «Метценже». По-французски книга была издана в Париже в 1912 году.

25. «Ресторанный столик». Этюд для картины «Ресторан». 1915. ГТГ. На обороте картины «Музыкальные инструменты» (ГРМ) указана точная дата написания: «январь 1915». «Натурщица» (1914, ГРМ) на выставках фигурировала под разными названиями: «Натурщица с гитарой. Архитектоническая композиция» («Трамвай В»; № 73 по каталогу) и «Натурщица с гитарой» (5-я Государственная выставка; № 6 по каталогу).

26. Первая футуристическая выставка картин «Трамвай В» открылась 3 марта 1915 года в малом зале Императорского общества поощрения художеств. Здесь и далее следует принять во внимание, что, по-видимому, в памяти художницы события, связанные с этой и последующей выставкой «0,10», открывшейся 19 декабря 1915 года в Художественном бюро Н. Добычиной в Петрограде на Марсовом поле, отчасти соединились в некое единое событие.

27. «Публика лезет, злится, бранится, а все-таки лезет и тащит за собой младенцев в курточках и форменных мундирчиках».— Голос Руси, 1915, 5 марта.

28. Бенуа постоянно писал о выставках в одной из самых солидных петроградских газет — «Речи». Но особенно бурную реакцию Бенуа вызвала выставка «0,10», которую он определил как «царство уже не грядущего, а пришедшего Хама» (Последняя футуристическая выставка.— Речь, 1916, 1 января, с. 3). О выставке «Трамвай В» в «Речи» писал А. А. Ростиславов.

29. Из упоминаемых Удальцовой работ — речь идет о работах 1915 года — «Бутылка и рюмка», показанная впервые на выставке «0,10» (№ 149 по каталогу), хранится в ГТГ, «У рояля» — в Художественной галерее Йельского университета в Нью Хейвене (США), «Автопортрет с палитрой» (на выставке «0,10» назывался «Мое изображение», № 150 по каталогу) — в ГТГ; «Кухня» (№ 146 по каталогу выставки «0,10») — в Екатеринбургском (бывшем Свердловском) музее изобразительных искусств.

30. Часть работ, отправленных из Москвы в провинциальные музеи, пропала, но многое сохранилось. О некоторых работах Удальцовой, находящихся в периферийных музеях России, см.: Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. Автор-составитель А. Д. Сарабьянов. Москва, Советский художник, 1992, с. 265—269.

31. Для Бруни, Тырсы и Митурича наибольшее значение имело знакомство с Татлиным и его работами. См. об этом: Н. Пунин. О Татлине. Москва, издательство RA, 1994, с. 113.

32. Н. Клюев в эти годы завоевал известность как крестьянский поэт. К. Бальмонт, один из

кумиров раннего символизма, после революции 1905 года жил вне России и вернулся только в 1913 году.

33. «Бутылка и рюмка» была подарена Татлину и, вероятно, висела у Бруни совсем не долго.

34. На выставке «0,10» Малевич показал 39 беспредметных картин под общим названием «Супрематизм живописи» (№№ 39–77 по каталогу). Позднее Удальцова писала: «Потом была выставка «Ноль-десять» (1915). Это была хитрость Малевича. Мысль его такая: все окончилось нулем, а потом — десять. Малевич развесил на выставке квадрат, круг, а дальше были показаны на белой плоскости формы: полет аэроплана и др. Позднее Малевич стал делать письменные приборы, потом у него были очень интересные архитектурные построения, но тоже отвлеченные, из плоскостей. Он мечтал перевернуть человеческий обиход — комнаты, мебель, перекрасить города. Малевич страстно верил в то, что выдумывал. Как-то пришла к нему. Малевич открывает стол, а там бесконечное количество бумажек. Все это были композиции, которые он переводил на холст — летящее движение аэроплана, квадратики, палочки. Мне всегда казалось, что в его вещах выдумка переходит органически в какой-то творческий момент, в нечто образное. Вот он выдумал тогда свой квадрат. Наверно, это был момент какой-то гениальности. Он был просто одержим этим квадратом на белом, кругом — красным, и тоже на белом [Удальцова ошибается; видимо, речь идет о «Красном квадрате» 1915 года, хранящемся в Русском музее]. А все-таки было какое-то величие в этом квадрате, и в круге. Когда Малевич приходил, он всегда приходил с новой идеей. Человек он был деловой, но не хитрый. Вернее, все его хитрости были на виду, и в конце концов его часто надували на деловой почве. С Татлиным они не дружили, но когда Малевича не стало,— Татлин плакал» (фрагмент записей Удальцовой конца 1930-х годов.— Частный архив).

35. Имеется в виду поездка в Петроград на выставку «0,10».

36. И. Репин жил с 1900 года в своей усадьбе «Пенаты» в Куоккала, но регулярно бывал на петербургских выставках.

37. Выставка «Магазин» открылась 20 марта 1916 года на Петровке, 17, в Москве, в помещении арендованного на месяц магазина.

38. М. Васильева жила с 1905 года в Париже. Среди прочих работ на выставке «0,10» она показала «белую дощечку в 1/4 аршина длины, вершка три ширина. С одной стороны доска обрезана полукругом. Лежит она на подоконнике» (цит. по: У футуристов.— Петроградские ведомости, 1915, 22 декабря). Речь идет о работе «Испанский пейзаж» (№ 13 по каталогу).

39. С. Щукин собирал в основном живопись парижской школы, но на выставке «0,10» он купил, вопреки утверждению Удальцовой, рельеф Татлина, сделанный «из трех старых, грязных досочек» (см. статью В. Ракитина «Мастеровой или пророк. Заметки на полях двух творческих биографий» в каталоге выставки «Великая утопия. Русский и советский авангард. 1915–1932». Берн–Москва, Бентелли-Галарт, 1993, с. 27 и 39, со ссылкой на статью в № 14796 «Биржевых ведомостей» от 4 марта 1915 года).

40. Я. Тугендхольд. Письмо из Москвы.— Аполлон, 1916, № 3, с. 58–62.

41. Татлин, как устроитель выставки, не позволил Малевичу выставить супрематические работы. Поэтому Малевич экспонировал лишь кубофутуристические картины под общим названием «алогизм форм». Клюн также выставил кубистические картины.

42. П. Кончаловский и И. Машков, бывшие в числе учредителей «Бубнового валета», в московской выставке 1916 года участия не принимали.

43. Пятая выставка состоялась в ноябре в салоне К. Михайловой на Большой Дмитровке, 11. И. Клюн показал на этой выставке не только супрематические полотна (№№ 36–44 по каталогу), но и скульптуру (№№ 45–51). К. Малевич выставил 60 супрематических работ под общим названием «супрематизм живописи».

44. По каталогу выставки работы Удальцовой имели следующие названия: «Nature morte. 1915», «Чашка с розовым», «Эскиз к портрету», «Город», «Живописные построения» (№№ 279–285).

45. Попова показала на выставке «Бубнового валета» 1916 года серию «Шах-Зинда» под общим названием «Живописная архитектоника» (№№ 202–207 по каталогу).

46. Н. Давыдова была инициатором организации выставок современного декоративного искусства в Москве в 1915 и 1917 годах (Вербовка). О ней писала в своем «Жизнеописании» одна из участниц выставок Н. Прибыльская: «<...> мы сошлись с художницей Н. М. Давыдовой, руководившей кустарным делом в с. Вербовка около местечка Каменки, гнезда декабриста Давыдова и партизана Давыдова. У Давыдовой стала собираться прекрасная коллекция крестьянских рисунков. К композиции для вышивок она привлекла кроме того многих в то время левых художников, [таких] как Любовь Попова, Экстер, Ольга Розанова, Якулов. Искали цвет и динамику. В 1915 году скапливается материал для выставки. И эта выставка осуществилась в Москве в декабре 1915 и январе 1916, в ноябре 1917 года в галерее Лемерсье под названием «Выставки современного декоративного искусства», где были выставлены яркие вышивки Вербовки, вышивки и ковры Скопецких мастерских, уже все это не в качестве копий со старины» (цит. по рукописи, хранящейся в Институте искусствознания АН Украины).

47. Типичный и обязательный для времени, когда писался этот текст, оборот.

48. С апреля 1918 по май 1919 года Татлин возглавляет художественную коллегию отдела ИЗО НКП в Москве. С. Дымшиц-Толстая на выставках левого искусства появляется с 1915 года. В 1917 году сближается с Татлиным, работает в отделе ИЗО НКП, а в 1919 вместе с ним переезжает в Петроград.

49. Профессиональный союз художников-живописцев Москвы был создан весной 1917 года по принципу соединения представителей разных художественных направлений, от реализма до абстракции, в одну общественную организацию. Профсоюз разделялся на три фракции – старшую, центральную и молодую (левую). Удальцова состояла членом организационной группы и принимала самое активное участие в создании профсоюза. 26 июня 1918 года левая федерация покинула профсоюз в знак протеста против ликвидации деления на фракции. Протест левых был опубликован в московской газете «Анархия»(1918, № 95).

50. А. Иванов был одним из инициаторов создания отдела изобразительного искусства московского Пролеткульта.

ДНЕВНИК 1912–1913 ГОДОВ

Печатается с незначительными сокращениями по оригиналам дневников, хранящихся в архиве А. Древина и Н. Удальцовой.

Опубликован впервые с предисловием и комментариями Е. Древиной: Из парижского дневника Н. А. Удальцовой. – Пространство картины. Сборник статей. Москва, Советский художник, 1989, с. 305–320.

Здесь и далее в дневниках даты до 20 февраля 1918 года даются в старом стиле. Многоточия в угловых скобках обозначают пропуск авторского текста; также в угловые скобки помещены редакционные расшифровки сокращенных слов. В квадратных скобках даны редакционные объяснения и дополнения.

1. Имеется в виду картина Э. Делакруа «Вход крестоносцев в Константинополь» (1840, Париж, Лувр).

2. Среди немногочисленных графических произведений Леонардо да Винчи, хранящихся в Лувре, нет произведений с изображением стариков. Возможно, Удальцова видела в графическом кабинете Лувра репродукции с известных леонардовских листов с гротескными изображениями стариков (Королевская библиотека, Виндзор).

3. Речь идет о двух находящихся в собрании Лувра фресках Боттичелли «Джованна дельи

Альбицци и добродетели» и «Лоренцо Торнабуони и свободные искусства» (около 1486).

4. «La Grande Chaumière» (Большая хижина – фр.) – так называлась частная художественная академия в Париже. Среди ее преподавателей был Антуан Бурдель.

5. Людмила Андреевна Прудковская, младшая сестра Удальцовой, также должна была ехать в Париж, но тяжело заболела накануне отъезда.

6. В Кабинете графики Лувра хранятся несколько листов П. Сезанна, выполненных в технике акварели и свинцового карандаша (Натюрморт: яблоки, груши и кастрюля. 1900–1904; Кухонный стол: стаканы и бутылки. 1902–1906; Гора св. Виктории. 1900–1902). Вероятно, их и видела Удальцова. Эти поздние акварели Сезанна, имеющие своеобразный элемент незавершенности, возможно, и произвели на Удальцову впечатление неоконченных.

7. Из наиболее известных произведений Пуссена, которые могла видеть Удальцова, назовем «Чуму в Азоте» (1630–1631), «Триумф Флоры», «Вдохновение эпического поэта», «Сбор манны» (1639), «Вознесение св. Павла» (1650), «Ревекка у колодца» (1648), «Пейзаж с Орфеем и Эвридикой» (1648–1651), «Времена года» (1660–1664), а также знаменитый «Автопортрет» (1650).

8. Все даты в настоящей публикации даны по старому стилю, как в оригинале.

9. Имеется в виду собрание Пелерен в Париже. В 1912 году описанные Удальцовой работы Сезанна еще находились в этом собрании, но в дальнейшем попали в другие коллекции.

10. Удальцова описывает следующие картины Сезанна: «человек и библиотека» – Портрет Гюстава Жеффруа (1895, Париж, Лувр), «портрет жены» – «Портрет мадам Сезанн» (1890–1894, частное собрание), «портрет <...> кухарки» – «Женщина с кофейником» (1890–1894? Париж, Лувр), «игроки» – имеется в виду одна из пяти одноименных композиций, написанных в 1890–1892 годах и хранящихся в Лувре (Париж), Фонде Барнса (Мерион), музее Метрополитен (Нью-Йорк), Художественном музее (Ворчестер), Хоум Хаус Трастиз (Лондон) и частном собрании (Париж). Вероятнее всего, Удальцова видела луврскую картину.

11. Удальцова описывает картину Паоло Веронезе «Христос в Эммаусе» (1753, Париж, Лувр).

12. Речь идет о картине Тициана «Положение во гроб» (около 1525, Париж, Лувр).

13. Парижский музей Клюни, где собраны произведения прикладного искусства средних веков и эпохи Возрождения, знаменит своей коллекцией гобеленов (XV – начало XVI века).

14. Вероятнее всего, собрание Сары и Мишеля Стайн в Париже.

15. Делакруа пишет: «У Веронезе, белое – холодное в тени, горячее – в ярком свете» (цит. по изданию: «Дневник Делакруа». Под редакцией М. В. Алпатова. Москва, Искусство, 1950, с. 85). Русского перевода в то время еще не было, поэтому Удальцова читала дневник в подлиннике.

16. Имеются в виду ученики К. Киша – К. Истомин, В. Фаворский, В. Пестель и другие.

17. Варя и Тамара – сестры Удальцовой.

18. Александр Удальцов, первый муж Удальцовой.

19. Сент-Эсташ – одна из главных церквей Парижа, сочетающая в себе готические и ренессансные черты, перестроена в XIX веке. Церковь Сен-Сюльпис построена на месте готического храма в 1646–1749 годах.

20. Анри Ле Фоконье преподавал в частной художественной академии «Ла Палетт» в Париже.

21. Имеется в виду Эдгар Дега.

22. Так назывались воспоминания Поля Гогена о его жизни на Таити, написанные в 1897 году. См. русский перевод: Ноа-Ноа. Путешествие на Таити. 2-е изд. Москва, 1918.

23. Речь идет об одной из многих частных свободных школ-студий – Русской художествен-

ной академии живописи и скульптуры (авеню де Мен, 54) в Париже. По всей вероятности, под «шутом гороховым» имеется в виду один из руководителей академии скульптор С. Булаковский.

24. Н. Крандиевская в то время жила в Париже со своим мужем А. Толстым и в 1912–1913 годах училась в академии «Ла Гранд Шомьер» у Бурделя.

25. Имеются в виду первые «кубистические штудии» Любови Поповой.

26. Жан Метценже преподавал в частной художественной академии «Ла Палетт» в Париже.

27. Шимон Холлоши, венгерский художник, был одним из самых известных педагогов тех лет. В его частной художественной школе в Мюнхене работали многие русские художники, в том числе знакомые Удальцовой К. Истомин и В. Фаворский.

28. В последние годы жизни приступы болезни чередовались у М. А. Врубеля с временными улучшениями. Ф. А. Усольцев, врач, лечивший Врубеля, писал, что как человек, Врубель был «тяжкобольным, но как художник, он был здоров, и глубоко здоров». Цит. по кн.: Врубель. Переписка, воспоминания о художнике. 2-е изд. Ленинград, Искусство, 1976, с. 290.

29. Врубель воспринимался многими русскими новаторами как один из важнейших предшественников новейшего искусства.

30. Парижский музей Гиме знаменит своими коллекциями восточного искусства.

31. В. Барт, один из художников, группировавшихся вокруг М. Ларионова, до 1936 года жил в Париже.

32. А. Ле Фоконье. Изобилие. 1910–1911. Стокгольм, Музей современного искусства.

33. Аделаида (Ада) Робертовна Дегэ, воспитательница Любови Поповой, вела у нее в Париже хозяйство.

34. Имеется в виду, вероятно, С. Шаршун, с 1912 года живший и работавший в Париже.

35. Соучениками Удальцовой были венгры Йозеф Чаки и Имре Соботка. Удальцова называет их главарями, так как они были среди самых заметных студентов академии Ла Палетт. Какое-то время после возвращения из Парижа Удальцова поддерживала с ними переписку, но не удалось установить, сохранились ли письма.

36. См. примечание 18.

ОТНОШЕНИЕ КРИТИКИ И ОБЩЕСТВА К СОВРЕМЕННОМУ РУССКОМУ ИСКУССТВУ

Печатается по рукописи, хранящейся в архиве А. Древина и Н. Удальцовой.

Опубликовано впервые в каталоге выставки: Александр Древин. Надежда Удальцова. Авторы текстов и составители В. В. Стародубова и Е. А. Древина. Москва, Советский художник, 1991, с. 97–98.

В переводе на немецкий и английский языки опубликовано в каталоге выставки «Künstlerinnen der Russischen Avantgarde. Women-Artists of the Russian Avantgarde. 1910–1930». Köln, Galerie Gmurzynska, 1979–1980, S. 304–308.

Статья написана в 1915 или начале 1916 года. Возможно, что ее предполагалось напечатать в «Супремусе».

1. Под «рельефистами» подразумеваются последователи Владимира Татлина.

2. Знаменитая статья А. Бенуа «Кубизм или кукишизм» была опубликована в петербургской газете «Речь» 23 ноября 1912 года. Так же как и другие статьи, его статья о выставке «0,10» бурно обсуждалась художниками («Последняя футуристическая выставка». — Речь, 1916, 9 января).

3. Парафраз известного названия книги Д. Мережковского «Грядущий хам» (1906), повторенного им в статье «Еще один шаг грядущего Хама» (Русское слово, 1914, 29 июля).

4. Еженедельный журнал «Сатирикон», выходивший в Петербурге с 1908 по 1914 год, соединял открытую сатирическую направленность с самой смелой политической сатирой. Из художников в журнале сотрудничали как

представители «Мира искусства», так и более поздних, авангардно настроенных группировок. В 1914 году часть сотрудников журнала стала выпускать издание «Новый Сатирикон» (выходил вплоть до 1918 года).

5. О Пикассо писали Н. Бердяев (Пикассо.— София, 1914, № 3) и С. Булгаков (Труп красоты. По поводу картин Пикассо.— Русская мысль, Москва — Петроград, 1915, август, с. 90–93).

ДНЕВНИК 1916–1918 ГОДОВ

Публикуется впервые. Печатается с незначительными сокращениями по тексту оригинала дневников, хранящихся в архиве А. Древина и Н. Удальцовой.

1. С 1905 года Удальцова каждое лето бывала в Крыму.

2. В архиве Удальцовой письмо не сохранилось. Письмо было получено или из Красновидова (где в это время братья Веснины строили маленькую часовню на фабричном дворе), или из Бирска (Башкирия), где Любовь Попова гостила у жившей там Ады Робертовны Дегэ.

3. Вскоре А. Удальцов был призван на военную службу.

4. Эти картины написаны не были.

5. Следует заметить, что в эти годы «Бубновый валет» функционирует прежде всего не как особая художественная группа, а как, подобно петроградскому «Миру искусства», выставочная фирма. А. Лентулов в своих неоконченных воспоминаниях, написанных в 1930-х годах, говорит, что «Бубновый валет» как таковой «с <19>14 года перестал существовать» (рукопись хранится в архиве М. А. Лентуловой, Москва; цит. по кн.: Е. Б. Мурина, С. Г. Джафарова. Аристарх Лентулов. Москва, Советский художник, 1990, с. 215).

6. Речь идет об организованном Н. Давыдовой изготовлении вышивок в украинской деревне Вербовка по проектам современных художников, в том числе и Удальцовой. См. примечание 46 в статье «Мои воспоминания. Моя художественная жизнь».

7. Упадку коллекционирования, конечно, способствовала хозяйственная и социальная агония военных лет. Что касается данной выставки, то успех коснулся лишь А. Лентулова. Он писал, что на той выставке «продал почти все вещи <. . .>, получил признание рынка, хотя этим не могли похвастаться мои товарищи» (цит. по: Е. Б. Мурина, С. Г. Джафарова. Ук. соч., с. 217). Малевич на этой выставке показал 60 супрематических картин.

8. По свидетельству Удальцовой, лекция Н. Бердяева «Кризис искусства» была прочитана 20 ноября 1916 года в Москве. Позднее текст этой лекции был опубликован автором в виде брошюры (Москва, 1918), в которую также были включены его статья о Пикассо (см. примечание 5 к статье «Отношение критики и общества к современному русскому искусству» в наст. издании) и заметки о романе А. Белого «Петербург». Однако в сноске, сопровождающей публикацию «Кризиса искусства», сказано, что лекция была прочитана в Москве 1 ноября 1917 года. Следовательно, Бердяев прочитал как минимум две лекции на эту тему. Этот факт, как и сведения Удальцовой, подтверждается и текстом А. Грищенко (см. далее примечание 10), датированным 24 ноября — 4 декабря 1916 года и описывающим содержание первой лекции Бердяева (оно сходно с содержанием опубликованной в 1918 году лекции).

9. Андрей Белый лишь ранней осенью возвратился из Швейцарии, где был в Дорнахе у Рудольфа Штейнера. За несколько дней до описываемых событий вышла в свет его книга «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности» (на титульном листе обозначено: Москва, 1917).

10. А. Грищенко посвятил полемике с Н. Бердяевым 4-й выпуск своих «Вопросов живописи»: «“Кризис искусства” и современная живопись. По поводу лекции Н. Бердяева» (Москва, 1917).

11. Декоративные рисунки Удальцовой — первые ее опыты в духе супрематизма.

12. М. Меньков стал одним из первых последователей супрематизма. В 1919 году заболел

тяжелой формой туберкулеза и последние годы жизни провел в Крыму, не участвуя в художественной жизни. И. Клюн был также верным последователем супрематизма и учеником Малевича.

13. Возможно, речь идет о создании художественного общества «Супремус».

14. Картина «Город» была показана на выставке общества «Бубновый валет» 1916 года под № 282 (по каталогу). Ее местонахождение неизвестно. Критическое и аналитическое отношение к своей работе вообще характерно для художника-новатора этих лет.

15. Одно из трех экспонированных на выставке «Бубнового валета» 1916 года «Живописных построений» (№№ 283–285. a. b. c по каталогу) сейчас находится в собрании ГТГ.

16. А. Иванов жил в Петрограде и был одним из постоянных корреспондентов Удальцовой.

17. Имеется в виду брошюра Малевича «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм» (3-е изд. Москва, 1916).

18. Вероятно, речь идет об анонсе предстоящего доклада Малевича на организованной им и Иваном Пуни «публичной научно-популярной лекции супрематистов» в Тенишевском училище в Петрограде. Удальцова собиралась писать заметку об этой лекции в «Супремусе».

19. Удальцова сожалеет о вынужденном отъезде Малевича из Москвы. Но опасения ее были несколько преувеличены, так как призванный на военную службу Малевич числился солдатом 56-го запасного пехотного полка, который был расквартирован в Смоленске.

20. В архиве Удальцовой письмо не сохранилось.

21. Вероятно, письмо Малевича Александру Бенуа предполагалось опубликовать в печати как «Ответ Бенуа». Само письмо, написанное в мае 1916 года, хранится в ГРМ (ОР ГРМ, ф. 137, д. 1186).

22. См. примечание 10.

23. Местонахождение неизвестно. Не исключено, что картина не была окончена.

24. А. Экстер имеет в эти годы немалый успех в передовых художественных кругах. В некоторой степени этому способствовало и ее сотрудничество с Камерным театром. Она была первой среди новаторов, о ком была написана монография: Я. Тугендхольд. Александра Экстер как живописец и художник сцены. Берлин, 1922 (издана на русском, немецком и английском языках).

25. Удальцова несколько перефразирует слова Христа: «И всякий, кто оставит домы, или братьев, или сестер, или отца, или мать, или жену, или детей, или земли, ради имене Моего, получит во сто крат и наследует жизнь вечную» (Мф. 19, 29).

26. Удальцова вспоминает слова Христа: «Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш небесный питает их. Вы не гораздо ли лучше их?» (Мф. 7, 26).

27. Художник А. Маневич в эти годы принимает участие во многих выставках, в том числе: ряде выставок Киевского союза художников (1915–1917, Пятигорск, Киев), первой выставке Еврейского общества поощрения художеств (Петроград, 1916), выставке картин и скульптуры художников евреев (Москва, 1918), VI художественной выставке картин северных художников (Вологда, 1918), первой художественной выставке подотдела ИЗО художественного отдела Главполитпросвета ССРБ (Минск, 1921) и некоторых других.

28. Вторая выставка современного декоративного искусства «Вербовка» открылась 6 декабря 1917 года в Москве в Художественном салоне К. Михайловой по Большой Дмитровке, 11. К выставке были выпущены каталог и пригласительный билет.

29. В 1917 году Удальцова порывает с «Бубновым валетом».

30. В архиве Удальцовой письмо не сохранилось.

31. Малевич писал из Смоленска. В архиве Удальцовой письмо не сохранилось.

32. Имеется в виду собрание кружка «Супремус».

33. Зякина – помощница Давыдовой и Прибыльской в делах артели «Вербовка»
34. О картине «Цирк» см. примечание 23.
35. Ф. О. Вилье де Лиль Адан, французский писатель эпохи романтизма, был потомком обедневшей аристократической фамилии. Несмотря на свое происхождение, испытывал ненависть к буржуазии и был полон бунтарских настроений. Во время французской революции сблизился с коммунарами и находился в 1917 году в осажденном Париже, где писал статьи для революционной прессы. После разгрома Коммуны не мог получить работы – был носильщиком уличной рекламы, давал уроки бокса и пр. Он не издавался и жил в полной нищете вплоть до самой смерти.
36. О картине «Город» см. примечание 14, а также «Мои воспоминания. Моя художественная жизнь», примечание 44.
37. Имеется в виду журнал «Супремус».
38. Неизвестно, о какой лекции идет речь.
39. А. Родченко вошел в круг московских новаторов после выставки «Магазин» (1916).
40. 27 февраля 1917 года началась всеобщая политическая стачка, которая переросла в вооруженное восстание. В Таврическом дворце в Петрограде на заседании Государственной Думы был избран ее Временный Комитет во главе с М. Родзянко, а позднее сформировано Временное правительство. Вел. кн. Дмитрий Павлович был участником убийства Г. Распутина.
41. Алексей Дмитриевич Протопопов с сентября 1916 по февраль 1917 был министром внутренних дел России. Пытался вооруженным путем подавить Февральскую революцию. Осужден органами ВЧК и казнен.
42. Кашкин – семейный врач семьи Прудковских.
43. В первую очередь, Удальцова имеет в виду создание в Петрограде комиссии по учреждению самостоятельного ведомства изящных искусств под председательством А. Бенуа. Упомянутые далее К. Коровин и А. Лентулов особого рвения в общественных делах не проявляли: Коровин в числе некоторых других членов «Союза русских художников» подписал опубликованное 10 марта обращение «К художникам»; Лентулов упоминается среди многих выступавших на известном митинге в цирке Саламонского в Москве, выразившем протест против учреждения правительством ведомства, «ведающего искусством» (см. об этом: В. П. Лапшин. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. Москва, Советский художник, 1983, с. 333, 337).
44. Имеются в виду собрания совета организаций художников Москвы.
45. В. Маяковский был в Москве между 24 и 30 марта 1917 года и был избран вместе с К. Коровиным представителем московских художников в петроградский Союз деятелей искусств. О скандале, который упоминает Удальцова, сведений нет.
46. К празднику 1 мая.
47. Отец Удальцовой Андрей Тимофеевич был жандармским генералом.
48. Хронику событий этих месяцев см.: В. П. Лапшин. Указ. соч., с. 342 и далее.
49. Удальцова вместе с Татлиным, Якуловым и другими была в числе инициаторов создания профессионального союза художников-живописцев Москвы.
50. Неизвестно, о какой работе идет речь.
51. Подразумеваются материалы для журнала «Супремус».
52. Восстание началось 25 октября, но Зимний дворец был взят 26-го.
53. После взятия Зимнего дворца и ареста Временного правительства в Петрограде, в Москве с 26 октября начали быстро концентрироваться силы, направленные против большевиков. Силы были сосредоточены главным образом в центре города. Юнкера блокировали Кремль и к 28 октября заняли бульварное (от Мясницкой до Сретенки) и садовое (от Крымского моста до Смоленского рынка, недалеко от квартиры Прудковских) кольцо. 29 октября, после сильных боев между большевиками, с одной стороны, и белой гвардией, эсерами и юнкерами – с другой, было заключено перемирие

до 24 часов 30 октября. В ночь на 31 октября вновь начались боевые действия, большевики перешли в наступление. Бои шли у Кремля, на Знаменке, у Смоленского рынка. Только вечером 2 ноября была подписана капитуляция и большевики прекратили огонь. Поэтому «самый ужасный по кровопролитию день» был не 30 октября, как пишет Удальцова, а 1 и 2 ноября.

54. Журнал так и не был напечатан.

55. Слух не оправдался, а великий князь Павел Александрович был расстрелян 28 января 1919 года вместе с еще тремя великими князьями во время красного террора.

56. См. примечание 28.

57. Первоначально первый выпуск журнала «Супремус», который точнее было бы назвать альманахом, а не журналом, виделся его секретарем О. Розановой как сборник ее и А. Крученых текстов и иллюстраций. В письме к Удальцовой Розанова сообщала о материале, уже готовом в конце 1916 года к печати: «1) моя статья. 2) письма Крученых. 3) «декларация слова как такового». 4) сборник стихов «Балос». 5) «Голубые яйца». Из этих двух сборников Крученых предлагал перепечатать то, что найдете возможным. Тут есть и два моих стихотворения. Передайте Малевичу, что я ничего не имею против [того], чтобы их печатали» (архив А. Древина и Н. Удальцовой). Малевич предложил включить в «Супремус» материалы М. Матюшина и Н. Рославца. Марку издания разрабатывала Л. Попова.

58. Попова вышла замуж за фон Эдинга в марте 1918 года.

59. Вероятно, Удальцова эти рисунки не сделала. Серия иллюстраций к текстам Крученых «Глыглы» была сделана В. Степановой в 1918 году.

60. 5 января открылось первое заседание Учредительного собрания. На нем преобладали эсеры, отказавшиеся обсуждать предложенную большевиками «Декларацию прав трудящегося и эксплуатируемого народа». В знак протеста большевики и левые эсеры покинули заседание. Вскоре Учредительное собрание было большевиками незаконно распущено. Накануне заседания утром 5 января в Петрограде прошла демонстрация в поддержку Учредительного собрания. Но большевики были готовы к ее разгону. Лишь небольшое количество демонстрантов прорвалось к Таврическому дворцу — месту заседания собрания, но и там было разогнано силой; в результате этих событий имелись жертвы. Приведенные Удальцовой сведения о стрельбе во время манифестации в поддержку Третьего Всероссийского съезда советов в Петрограде фактами не подтверждаются. Вероятно, это были лишь преувеличенные слухи, доходившие из Петрограда в Москву.

61. Союз деятелей прикладного искусства и художественной промышленности существовал с 1917 по 1919 год. Сведений о том, что Удальцова стала членом этого союза, не сохранилось.

62. Н. Ламанова, известная художница по костюмам, не смогла устроить в условиях начавшейся гражданской войны планировавшиеся выставки.

63. Имеется в виду Клуб левой федерации профсоюза художников-живописцев Москвы, располагавшийся в частной квартире по адресу: Новинский бульвар, Кречетовский переулок, д. 8, кв. 1. Помещение было расписано Пестель, Поповой и Каретниковой.

64. Работа Клуба левой федерации разворачивалась довольно медленно. 18 мая 1918 года была открыта вторая выставка клуба — двухдневная выставка работ А. Родченко «5 лет работы». Об этом см.: А. М. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические заметки. Письма. Составитель В. А. Родченко. Москва, Советский художник, 1982, с. 87.

МЫ ХОТИМ

Опубликована впервые в газете «Анархия» (Москва, 1918, № 38, 7 апреля). Печатается по тексту газетной публикации.

Переиздана в кн.: Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. Автор-составитель А. Д. Сарабьянов. Хронология и публикация текстов Н. А. Гурьяновой. Москва, Советский художник, 1992, с. 265.

Вокруг газеты «Анархия» в первой половине 1918 года группировались многие из новаторов. Постоянными корреспондентами газеты были А. Ган, А. Родченко, К. Малевич. Также печатались А. Моргунов, О. Розанова.

Помимо статьи «Мы хотим» в газете был опубликован доклад Надежды Удальцовой, прочитанный на собрании профсоюза художников-живописцев Москвы (см. далее).

Газета «Анархия» выходила в свет с сентября 1917 по 2 июля 1918 года, момента своего закрытия. В 1919 году были напечатаны еще два нелегальных номера газеты.

ДНЕВНИК 1918 ГОДА

Публикуется впервые. Печатается с незначительными сокращениями по тексту оригинала дневников, хранящихся в архиве А. Древина и Н. Удальцовой.

1. Весной 1918 года борьба большевиков против анархистов активизируется. 11 и 12 апреля были произведены обыски московских особняков, занятых анархистами, и даже расстрелы. С этого момента анархисты были объявлены вне закона.

2. Картина «Анархия», вероятнее всего, написана не была.

3. Речь идет о Московской художественной коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса. Первым ее председателем становится Татлин (апрель 1918 – май 1919 года). Помимо Удальцовой в состав коллегии входили П. Кузнецов, И. Машков, А. Моргунов, К. Малевич, В. Кандинский, О. Розанова и другие.

4. В Пролеткульте Удальцова недолгое время вела занятия по живописи.

5. Карандашные наброски этих декоративных проектов сохранились в архиве Удальцовой.

6. Как и Пролеткульт, Коллегия продолжала свою работу.

7. На заседаниях коллегии нередко вспыхивали конфликты, причем иногда в процессе борьбы возникали самые причудливые временные блоки, например, Кандинский, Штеренберг и Родченко объединялись против Малевича и Татлина.

8. С момента создания профессионального союза художников-живописцев Москвы председателем молодой (левой) федерации был избран Татлин. Новым председателем так никто избран и не был. Уже 26 июня 1918 года левая федерация вышла из состава профсоюза.

9. Первая выставка картин профессионального союза Москвы состоялась в Художественном салоне К. Михайловой на Большой Дмитровке с 26 мая по 12 июня 1918 года. Такой придирчивый и часто необъективный критик, как Малевич, в своей статье об этой выставке, напечатанной в газете «Анархия» (№ 89 от 20 июня 1918 года), только Удальцовой дал более или менее позитивную оценку, хотя и ее не миновала суровая критика мастера: «Г-жа Удальцова, к которой ближе стоит г. Веснин, немного спасает свое положение сжатостью форм, но сильно выражена зависимость цветовых сочетаний, отчего масштаб последующей плоскости диктуется первой, второй и т. д., что ведет к бесконечному нагромождению, и последнее приводит к вещевому, материальному и катастрофическому. Фактура колеблется, видна лихорадочная поспешность, неумение владеть темпераментом, не следует его теплотой нагревать небо».

ДОКЛАД НА ОБЩЕМ СОБРАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ-ЖИВОПИСЦЕВ

Опубликована впервые в газете «Анархия» (Москва, 1918, № 96, 28 июня). Печатается по тексту газетной публикации.

Доклад объясняет причины, по которым молодая (левая) федерация была вынуждена уйти из состава Профессионального союза художников-живописцев Москвы.

Краткая история создания профсоюза такова. Проект единого союза был окончательно принят общим собранием художников 24 мая 1917 года.

Союз состоял из трех групп-федераций: старшей, центральной и молодой (левой). По инициативе последней группы, объединение было основано на федеративных началах. Удальцова состояла вместе с Татлиным, Дымшиц-Толстой и Якуловым в организационной группе; позже туда вошли Грищенко, Лентулов, Машков, Нивинский и Розанова. Принципы такого деления и федеративного сосуществования себя не оправдали. Старшая и центральная федерации не признавали на практике принципов автономии. В результате левая федерация была вынуждена покинуть профсоюз. Подробнее об этом см.: В. П. Лапшин. Указ. соч., с. 157–159.

После доклада Удальцовой, зачитанного 26 июня 1918 года, левая федерация оставила зал общего собрания. Ею была вынесена особая резолюция, напечатанная в том же номере, что и доклад Удальцовой, газеты «Анархия». Приводим ее текст: «Считая, что профессиональный союз является организацией, охраняющей правовое положение художников, и что деление на автономные федерации является основой жизненности союза, левая федерация усматривает, что предложение центральной федерации, говорившее об уничтожении федеративного начала, является гибельным для жизни союза.

1) Левая федерация принуждена выйти из реорганизованного союза, уничтожившего деление на федерации.

2) Левая федерация заявляет, что она остается единственным всероссийским художественным и профессиональным центром, объединяющим все существующие группы художников левого искусства и тех, кто живет с ними одной жизнью».

1. Первое организационное собрание союза художников-живописцев Москвы состоялось 24 апреля (7 мая по н. ст.). В совет вошли К. Коровин, П. Кузнецов, А. Лентулов, А. Моравов, Л. Пастернак, П. Петровичев, Н. Ульянов, Р. Фальк, Г. Якулов и другие. Как видим, большинство членов совета были или из «Союза русских художников», или из Товарищества передвижных выставок.

2. Профессиональный союз художников живописи, скульптуры, гравюры и декоративного искусства «Изограф» был основан 14 (27 по н. ст.) мая теми, кто не признал принципов организации профсоюза художников-живописцев. Это были в основном члены «Союза русских художников» и Товарищества передвижных выставок.

ДНЕВНИК 1918–1919 ГОДОВ

Публикуется впервые. Печатается с незначительными сокращениями по тексту дневников, хранящихся в архиве А. Древина и Н. Удальцовой.

1. Отец Н. Удальцовой Андрей Тимофеевич Прудковский, как жандармский генерал, был арестован в 1918 году и расстрелян.

2. Картина не была написана, но в собрании А. Древина и Н. Удальцовой сохранились графические эскизы к ней. По композиции картина должна была повторять античную статую тираноубийц.

3. В Кинокомитете Удальцова в 1918 году недолго числилась консультантом.

4. О. Розанова умерла 7 ноября от дифтерии в Солдатенковской (ныне Боткинской) больнице в Москве.

5. Удальцова стала ассистентом Малевича с 1-х Свомас (I ГСХМ), что подтверждается текстом заявления Малевича: «Прошу утвердить тов. Удальцову Зав. Худ<ожественно->стр<оительного> Подотд<ела>. К. Малевич. 21 декабр<я> 1918 г.» (архив А. Древина и Н. Удальцовой).

6. 5-я Государственная выставка картин была открыта в феврале 1919 года в здании Музея изящных искусств в Антипьевском переулке. Удальцова была одним из участников этой выставки и экспонировала работы 1914–1915 годов. Попова также представила некоторые из работ этой поры («Путешественница», «Дама с гитарой»). Критика отмечала «вакханалию

пересекающихся и дробящихся плоскостей» (статья Эреса в «Вечерних известиях», 1919, 13 февраля).

7. Так как не сохранилось эскизов занавеса, можно предположить, что Удальцова решила не участвовать в конкурсе на проект занавеса (в музее Большого театра хранятся эскизы других конкурсантов).

8. По традиции, Удальцова называет 1-е Свомас (I ГСХМ) «Строгановкой». Малевич свое основное внимание уделял живописной мастерской во 2-х Свомас (II ГСХМ, бывшее Училище живописи, ваяния и зодчества) и редко бывал в мастерской 1-х Свомас, о которой пишет в своем дневнике Удальцова.

9. Имеется в виду доклад «О кубизме», опубликованный в пятом номере газеты «Искусство» за 1919 год (см. наст. издание).

ДОКЛАД «О КУБИЗМЕ». ОТВЕТ КРИТИКУ ТУРКИНУ

Опубликована впервые в газете «Искусство. Вестник отдела изобразительного искусства народного комиссариата по просвещению» (1919, № 5, 1 апреля, с. 3). Печатается по тексту журнальной публикации.

1. Тезисы были опубликованы в афише со следующим объявлением: «В воскресенье 23 февраля на Выставке № 5 в помещении Музея изящных искусств в 3 ч<аса> дня Н. А. Удальцовой будет прочитан доклад на тему «кубизм»».

2. См. запись Удальцовой в дневнике от 23 февраля 1919 года в наст. издании.

3. Вероятно, имеется в виду В. Туркин, работавший в то время в Кинокомитете. В 1920-е годы был сценаристом и теоретиком кино.

4. Выражение «стрекозиные глаза» было применено Удальцовой для объяснения кубистического видения.

5. Так в тексте.

6. Союз коммунистов-футуристов, или Комфут, в числе создателей которого были Б. Кушнер и О. Брик, безуспешно пытался зарегистрировать свой коллектив как партийную ячейку при Выборгском райкоме РКП(б). Лозунги Комфута носили декларативно-волюнтаристский характер: «Необходимо немедленно приступить к созданию своей коммунистической идеологии».

7. Удальцова имеет в виду здание Казанского вокзала, строившееся в Москве по проекту А. В. Щусева и в основных формах к 1919 году уже воздвигнутое. См. также статьи К. Малевича в газете «Анархия», критикующие стиль этой постройки («Архитектура как пощечина бетоно-железу». – Анархия, 1918, № 37, 6 апреля; «Мир мяса и кости ушел». – Там же, № 83, 11 июня).

ДНЕВНИК 1919–1920 ГОДОВ

Публикуется впервые. Печатается с незначительными сокращениями по тексту оригиналов дневников, хранящихся в архиве А. Древина и Н. Удальцовой.

1. Малевич оставался главным мастером в 1-м и 2-м Свомасе до осени 1919 года, пока его не пригласили работать в Витебск.

2. Искусствовед В. Шамшина работала в это время в коллегии по делам искусств ИЗО НКП.

3. О. Брик, юрист по образованию и лингвист по призванию, от антибольшевизма перейдя к сотрудничеству с ЧК, выступал как сторонник быстрого и волевого утверждения коммунистической культуры. В нее, как необходимый опыт, он включал и эксперименты нового искусства, рассматривая их как формальные достижения, которые можно использовать в утилитарно-социальном плане.

4. До отъезда в Крым М. Меньков так и не получил свою мастерскую и время от времени помогал Малевичу в работе в 1-х Свомас.

5. Лиля Брик, поэтическая муза Маяковского, жена О. Брика.

6. Удальцова, судя по ее написанным в 1940 году к «юбилею» гибели Маяковского воспоминаниям, познакомилась с поэтом еще в начале 1910-х годов.

7. Удальцова и Древин решили не участвовать в 10-й Государственной выставке «Беспредметное творчество и супрематизм», проходившей весной 1919 года в Москве.

8. Мысль о смерти искусства, то есть о его ненужности, и в первую очередь живописи, обществу, внедрял в сознание художников одним из первых О. Брик.

9. Вскоре Татлин уезжает в Петроград, где при содействии Н. Пунина начинает работу над проектом своей Башни (Памятника III Интернационала).

10. По-видимому, речь идет о картине «Живописное построение» (1916, холст, масло), находившейся в собрании Музея живописной культуры, а в 1929 году поступившей в коллекцию Третьяковской галереи.

11. Интриги в Коллегии по делам искусств при московском отделе ИЗО НКП возникали по разным причинам, в частности, из-за несовпадения интересов художественных групп. Они инсценировались и деятелями типа О. Брика, ставившими знак равенства между социальным экстремизмом и искусством, как новым социальным опытом, и социально активными традиционалистами (например, один из будущих лидеров АХРР Е. Кацман), поддержанными идеологами из Московского комитета партии большевиков и социологами типа В. Фриче.

12. На протяжении жизни Н. Удальцовой ее отношение к А. Родченко менялось. См. дневники 1947–1961 годов.

13. Местонахождение плакатов неизвестно.

14. Под «конструктивными сооружениями» подразумеваются работы членов Обмоху.

15. В этот день в здании московского комитета РСДРП (бывшем особняке графини Уваровой) в Леонтьевском переулке произошел взрыв, в устройстве которого были обвинены анархисты. Это послужило поводом к окончательному разгрому анархистского движения большевиками.

16. Как и Г. Якулов (его называли тогда «Жорж Великолепный»), П. Кузнецов в эти годы был одним из самых авторитетных художественных деятелей. В. Франкетти занимал в дискуссиях позицию, близкую Кандинскому.

17. Имеется в виду, видимо, отдел ИЗО НКП. «Ваньки» – А. Иванов и его единомышленники.

18. Позиции Родченко и Кандинского в закупочной комиссии при Музейном бюро резко разошлись к концу 1920 года.

19. Вероятно, имеется в виду картина «Живописная композиция» из Третьяковской галереи, до сих пор датировавшаяся 1921 годом.

20. П. Нерадовский, работавший в Русском музее, видимо, ненадолго приезжал в Москву из Петрограда.

21. Неясно, о какой конкретно работе идет речь. Вероятно, вариант подобной композиции Древина находится в собрании Г. Костаки (Афины). Речь идет о неизвестном произведении Древина, сходном по композиции с хранящейся в собрании Г. Костаки в Афинах работой «Свободная композиция цветовых масс», 1920, холст, масло. См.: The George Costakis Collection. Russian Avant-garde Art. New York, Abrams, 1981, ill. 31.

22. По всей видимости, имеется в виду работа Древина «Супрематизм» (1921, холст, масло, Художественная галерея Йельского университета, Нью Хейвен, США).

23. А. Иванов намеревался организовать группу художников, которая бы совместно участвовала на выставках и делала бы коммерческие декоративные проекты.

24. 1915, холст, масло, ГТГ. Всероссийская закупочная комиссия при Музейном бюро отдела ИЗО НКП оценивала произведения по четырем категориям: I – 30000 рублей, II – 40000, III – 60000, IV – 75000.

25. См. примечание 21.

26. Нивинский в 1917 году был избран председателем центральной федерации Профессионального союза художников-живописцев. В августе 1918 года вышел первый номер «Вестника Профессионального союза художников-живописцев в Москве» с его обложкой. Нивинский пользовался большим авторитетом в про-

фессиональной среде, заведовал художественной секцией Московского отдела народного образования и секцией народных празднеств, был организатором Союза граверов при секции ИЗО Рабиса (1918–1919).

27. Имеются в виду такие вещи Родченко, как «Черное на черном. № 81» (1918, ГРМ) и «Черное на черном. № 82» (1918, Вятский областной художественный музей), а также первые из композиций с «механическими фигурами» В. Степановой.

28. Речь, вероятно, идет о картине Древина «Ужин» (1915, холст, масло, ГРМ).

29. О деятельности Выставочного бюро при отделе ИЗО НКП см.: Т. В. Власова. Из истории художественной жизни революционной Москвы: деятельность Всероссийского центрального выставочного бюро (1918–1921). — Советское искусствознание 23. Москва, Советский художник, 1988, с. 317–336.

30. 1915, холст, масло, ГРМ.

31. Роберт Фальк был одним из активных деятелей закупочной комиссии при отделе ИЗО НКП.

32. Вероятно, дописывала и переписывала старые вещи не одна Удальцова. Другие (например, Родченко) иногда делали копии своих работ.

МАТЕРИАЛЫ ИНХУКА. ФРАГМЕНТЫ СТЕНОГРАММЫ ЗАСЕДАНИЯ

Публикуется впервые. Печатается по тексту машинописи, хранящейся в архиве В. Ракитина (Франкфурт).

1. Стенографическая запись дискуссии, проходившей в 1921 году, сопровождалась следующим текстом: «Инхук. 25 марта 1921 года. Дискуссия № 7. Заседание 21-е рабочей группы объективного анализа. Волхонка, дом 14, квартира 18. 6 часов вечера. Предмет занятий: композиция и конструкция. Для работы отобраны из Музея живописной культуры: А. Древин — «Кувшин», В. Стржеминский — «Тарелка», А. Шевченко — «Портрет», О. Розанова — «Супрематизм», В. Баранов-Россине — «Самовар», Д. Щербиновский — «Сумерки». В дискуссии принимали участие А. Родченко, А. Древин, Н. Удальцова, Л. Попова, В. Степанова, И. Клюн, Н. Тарабукин, К. Медунецкий». Далее приведены дискуссионные выступления Н. Удальцовой.

2. Имеется в виду «Памятник III Интернационалу» В. Татлина.

3. «В живописи как таковой поскольку хорошо написано, постольку и хорошо, и ее качество ни от какой формы не зависит. Квадрат и круг — не новая форма, она существует с тех пор, как существует живопись. Новых основ нет. Поскольку пишешь на холсте, постольку это живопись, и новой формы нет, есть только новое в нашей психологии. До сих пор живопись пользуется старыми формами и старыми техническими приемами. Новое только соотношение. В живописи вещь есть картина. Есть вещи утилитарные, и вещи, имеющие эстетическую ценность, которые всегда и будут эстетическими. <...> Живопись как таковая не изжита и ее ожидают новые этапы» (Из выступления А. Древина на заседании рабочей группы Инхука 25 марта 1921 года. Машинопись. Частный архив).

4. На дискуссии выявилась полярность взглядов Удальцовой и Древина, с одной стороны, и Родченко и Степановой — с другой. Родченко старался себя уверить в том, что «живопись как таковая исчезнет. <...> Живопись ни в какой новый этап не вошла, а умерла. <...> Цветовой живописи пришел конец и надо взяться за самый материал, из которого этот цвет мы и получили. Если осталось еще искусство, то только в материале, который даст и новую форму, и новый цвет, и новую фактуру. <...> На продолжении всех веков мы хоронили живопись. Все ее развитие шло к тому, чтобы ее уничтожить» (архив А. Древина и Н. Удальцовой).

МАТЕРИАЛЫ ВХУТЕМАСА. ПРОГРАММА ПО ЖИВОПИСИ. МАТЕРИАЛЫ ТЕКСТИЛЬНОГО ФАКУЛЬТЕТА

Все материалы, за исключением «Программы по живописи», публикуются впервые. Печатаются по тексту машинописи, хранящейся

в частном архиве. «Программа по живописи» в сокращенном варианте опубликована на английском и немецком языках в каталоге выставки «Die Kunstismen in Russland. The Isms of Art in Russia. 1907—1930» (Koln, Galerie Gmurzynska, 1977, p. 138—139).

«Программа по живописи» написана в начале 1920-х годов для мастерской, которой руководили в эти годы Удальцова и Древин. О характере работы мастерской, о типах композиционных заданий мы можем судить по свидетельствам Сергея Лучишкина, опубликованным в его книге «Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний» (Москва, Советский художник, 1988, с. 46—73).

В качестве характерного образца программ Вхутемаса раннего аналитического периода приведем краткий конспект программ Основного отделения «Объем в пространстве», составленных Удальцовой (оба текста написаны в начале 1920-х годов; не исключено, что второй является вариантом первого).

«Дисциплина № 4. Объем в пространстве.

1. Знание формы и трехмерное пространство.

2. Перевод реального объема на плоскость холста как объема живописного.

3. Изучение объема как суммы живописных элементов: цвет, плоскость, поверхность, фактура, пространство, линия.

4. Живописный план. Его построение. Живописная глубина.

5. Взаимоотношение объемов и пространства.

6. Пространство как часть построения.

7. Пространственный план, его различные состояния, линия как грань плана и направляющая движение формы.

8. Изучение тона.

Задача дисциплины — дать построение объемов на плоскости холста в связи с пространством как единым организмом» (РГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 46, л. 25).

«Дисциплина № 5. Конструкции объема и пространства.

Форма.

Форма трехмерная.

Форму определяет свет.

Взаимодействие предметов.

Взаимодействие формы и пространства.

Развертывание формы: фас и профиль.

Самодовлеющее значение формы; предмет как сумма форм.

Отвлеченная форма и ее конкретизация.

Понятие живописной глубины.

Живописная реализация пространства.

Плоскостное фактурное построение.

Плановое построение.

Отношение планов и предметов.

Развертывание объемов на плоскости как плановая конструкция.

Отношение прямых и кривых.

Момент отвлеченный и реализм.

План.

Цвет как элемент.

Статика и кинетика цвета» (Частный архив, Москва).

«Отчет о практической работе по цвету» и «Программа по цвету» написаны Удальцовой во время работы на текстильном факультете Вхутемаса в середине 1920-х годов, как и «Доклад о значении цвета», датированный автором 1925—1926 годами.

1. Часть работ студентов Удальцовой была показана на Всемирной выставке художественно-декоративных искусств в Париже. Однако сама Удальцова — в отличие от В. Степановой и Л. Поповой — уже не делает в это время проектов тканей.

ДНЕВНИК 1928 ГОДА

Публикуется впервые. Печатается с незначительными сокращениями по тексту оригинала дневников, хранящихся в архиве А. Древина и Н. Удальцовой.

1. Текст доклада, вероятно, не сохранился. Это было одно из последних выступлений Фалька перед его отъездом в Европу.
2. Скульптор Б. Королев говорил о модернистской западной скульптуре.

3. Как бы подтверждением слов Древина стал большой успех в художественных кругах Москвы выставки «Современное французское искусство», проходившей в сентябре-ноябре 1928 года в Музее нового западного искусства на Кропоткинской, 21. Ее посетило 20 тысяч человек.

4. В. Франкетти уезжает на Запад в том же 1928 году.

5. Удальцова и Древин стремились не принимать участия ни в каких конфликтах во Вхутемасе.

6. Выставка, посвященная 10-летию Октябрьской революции, открылась в январе 1928 года.

7. Речь идет о «Портрете М. И. Калинина» (холст, масло) работы А. Архипова (№ 8 по каталогу) и скульптурной группе С. Меркурова «Похороны вождя» (гипс, № 140).

ОТВЕТ НА «НАШУ АНКЕТУ СРЕДИ ХУДОЖНИКОВ»

Опубликована впервые в журнале «На литературном посту» (1928, № 7, с. 62). Печатается с незначительными сокращениями по тексту журнальной публикации.

Редакция журнала «На литературном посту» в своей анкете художникам предложила следующие вопросы: 1. Знакомство с литературой. 2. Знакомство с критикой. 3. О живописи: а) советская живопись; б) правильность лозунга «новый реализм» и осуществление его различными группами; в) необходима ли близкая связь художника и потребителя; г) возможно ли распространение понятия «пролетарское искусство» и на «изо»?

1. Н. Бухарин позволял себе некоторые «выходки» в области культуры, не принимая такие явления, как АХРР, и защищая поэзию Б. Пастернака. Однако существенного влияния его высказывания на культурную политику не имели.

2. Лозунг «нового реализма» — одна из главных тем дискуссий в 20-е годы. Традиционалисты, эпигоны рационализма, новаторы по-разному ощущали это понятие. «Интуитивизм» Древина и Удальцовой, живописно-пластический реализм круга Малевича или эволюция школы Матюшина — выводы из методов левых течений, а не огульное отрицание прежнего опыта. В то же время шаблонный, социально ангажированный реализм завоевывал все новые и новые позиции. Как торжественно-иронично провозглашал один из главных идеологов АХРР Е. Кацман: «АХРР<ом> заражен весь СССР» (Пусть ответят. — Жизнь искусства, Ленинград, 1926, № 27, 26 июля).

3. Удальцова ассоциирует эту стилистику в первую очередь с работами А. Дейнеки и Ю. Пименова тех лет. Со сторонниками так называемой «живописной линии» в Осте — Лабасом и Тышлером — Удальцова сохраняла в течение многих лет дружеские отношения.

ДОКЛАД Н. ПУНИНА «ВЫСТАВКА УДАЛЬЦОВОЙ — ДРЕВИНА И ПУТИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА»

Публикуется впервые. Печатается с незначительными сокращениями по тексту машинописи, хранящейся в архиве А. Древина и Н. Удальцовой.

Выставка Древина и Удальцовой была одной из немногих выставок современных мастеров, проводимых в стенах Русского музея. За год до этого, в 1927 году, Пунин организовал там же выставку А. Карева.

Выставка вызвала противоречивые отклики в ленинградской художественной среде. Пунин выступал на диспуте в Академическом зале Русского музея. Одним из оппонентов его был Н. Тырса, упомянутый как в заключительном слове доклада, так и в публикуемом ниже письме Пунина Удальцовой. Споривших волновало, что означает виденное ими — «сдачу позиций современной художественной культуры или же это определенный этап в развитии» (цитата из статьи В. Денисова «Московские живописцы в Ленинграде. Выс-

тавка Н. Удальцовой и А. Древина в Русском музее», опубликованной в журнале «Жизнь искусства», № 8, февраль, 1928, с. 6–7).

Приводим текст письма Н. Пунина Удальцовой от 20 февраля 1928 года:

«Многоуважаемая Надежда Андреевна!

Прежде всего — очень благодарю за подарок; это было слишком неожиданно и благодарить, собственно, даря, трудно. Лебедев с завистью сказал: «Повезло Вам». До сих пор чувствую живую радость, когда вспомню — оттого ли, что эта вещь моя, или отттого, что я получил подарок — не знаю.

Словом, очень хорошо.

Посылаю Вам фотографии выставки, негативы остались у меня, так как я боюсь их посылать почтой, но они принадлежат Вам и как-нибудь при случае Вы их получите.

С каталогом дело неприятно затягивается и, т<ак> к<ак> денег у музея мало, не очень рассчитываю, что из этого что-либо выйдет. [Каталог в виде небольшой брошюры был опубликован Русским музеем в 1928 году.] Во всяком случае я включил это издание в наш издательский план; посмотрим. На днях вышлем картины; очень прошу прислать оплаченные накладные, как первой партии, так и второй, так как расписка Александра Давыдовича — не документ, и бухгалтерия ее не принимает от меня.

И все-таки Ваша выставка оставила гораздо больший след, чем это казалось первое время; на днях был доклад о Сезанне и опять были большие разговоры о Древине и Удальцовой. Было в этой выставке что-то такое, что заставило двинуться, как бывает при заторах на ледоходе: стоят льдины дыбом, пока не подойдет следующая, тогда вся масса пойдет снова с грохотом и в самых различных направлениях. Зашумело, зашевелилось и пошло. Послушали Древина — очень все это интересно и неожиданно; с Тырсой А. Д<ревин>, конечно, немного поцапались.

Спасибо еще раз — очень хорошо было получить именно эту вещь: нравится.

Поклон Александру Давыдовичу. Целую Вашу руку и желаю успеха в Москве. Сообщите, как обстоит дело с покупкой. Дружески Ваш Н. Пунин» (архив А. Древина и Н. Удальцовой).

В архиве Н. Пунина хранится несколько писем Н. Удальцовой касательно выставки 1928 года.

ДНЕВНИК 1938 ГОДА

Публикуется впервые. Печатается с сокращениями по тексту оригинала дневников, хранящихся в архиве А. Древина и Н. Удальцовой.

1. Древин было арестован 16 января. 26 февраля был расстрелян.
2. В этот период был арестован и Г. Клуцис, и многие другие члены латышской культурной колонии в Москве. Вскоре был арестован и В. Якуб.
3. Удальцова вплоть до 1956 года писала прошения о помиловании. Письмо Ежову — из долгого ряда этих прошений.

ДНЕВНИК 1947–1961 ГОДОВ

Публикуется впервые. Печатается с сокращениями по тексту оригинала дневников, хранящихся в архиве А. Древина и Н. Удальцовой.

1. Картины из собрания Дрезденской галереи находились в это время в хранилищах Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, но не показывались публично вплоть до 1954 года.
2. Серия картин Н. Удальцовой «Поля» (1950-е годы) находится в собрании семьи.
3. Речь идет о картине В. Сурикова «Боярыня Морозова» (1887, ГТГ).
4. В 1947 году Н. Удальцова сломала шейку бедра и всю оставшуюся жизнь ходила, опираясь на палку.
5. Картина «Цыганский танец» (1945, собрание А. Древина и Н. Удальцовой) была показана на выставке живописи Н. Удальцовой в Москве в 1945 году (№ 29 по каталогу).

6. О бурной полемике в прессе на тему изобразительного искусства см. воспоминания В. Костина (Кто там шагает правой? Воспоминания. Часть III. 1940—1950-е годы.— В сб.: Панорама искусств 12. Москва, Советский художник, 1989, с. 199—225).

7. Д. Штеренберг умер в 1948 году, накануне смерти вновь обвиненный, как и в 1930-е годы, в формализме.

8. В. Лобанов был одним из деятелей оргкомитета Союза художников СССР и приближенных А. Герасимова; последнего Н. Удальцова, вероятно сознательно, обозначила инициалами «М. А.».

9. Речь идет о портрете А. Осмеркина «Мой друг живописец Н. А. Удальцова» (1948, ГТГ).

10. Я. Ромас был отмечен Сталинской премией.

11. Имеется в виду письмо, написанное Н. Удальцовой в высшие инстанции с целью добиться возвращения мастерской.

12. Четыре варианта «Натюрморта с веткой рябины» (1950-е годы) находятся в собрании А. Древина и Н. Удальцовой.

13. Речь идет о вынужденном признании композитором Д. Шостаковичем своих мнимых формалистических ошибок.

14. С Л. Маяковской Удальцова познакомилась еще во время работы на текстильном факультете Вхутемаса.

15. Газета отдела пропаганды ЦК компартии «Культура и жизнь» постоянно вела агитацию против современного искусства. В номере от 11 сентября 1948 года в ней было написано, что «есть еще художники, находящиеся под влиянием картин Сезанна и Матисса» (цит. по: В. И. Костин. Указ. соч., с. 217).

16. Определение «неоклассицизм» — или «социал-классицизм» — скорее относится к соцреализму 1930-х годов, чем к помпезному иллюстративному соцреализму 1940-х.

Работы С. Герасимова, как и произведения П. Кончаловского и А. Матвеева, были сняты с выставки. Герасимов, как ранее и А. Матвеев, был лишен права заниматься педагогической деятельностью. Еще на сессии Академии художеств, состоявшейся в мае 1948 года, было объявлено, что «воспитанием молодежи занимались малоопытные, недостаточно квалифицированные педагоги, люди ярко выраженного формалистического направления, <...> модернисты, аплогеты безыдейного, упаднического западного искусства» (Правда, 28 мая 1948 года).

17. Удальцова посещала Всесоюзную художественную выставку 1949 года в Москве, открывшуюся в залах ГТГ 6 ноября. См. запись от 15 ноября того же года.

18. Во время войны Удальцова писала портреты летчиков на военных аэродромах, а в 1945 году писала портреты артистов в Московском цыганском театре «Ромэн».

19. Вероятно, имеются в виду такие картины Сергея Герасимова, как «Колхозный праздник» (1937, ГТГ).

20. С. Герасимов жил на Верхней Масловке в одном из домов, заселенных художниками.

21. См. запись от 9 ноября того же года

22. Историк М. Тихомиров был дружен с Н. Удальцовой.

23. Мастерская Н. Нисс-Гольдман находилась на Верхней Масловке.

24. И. Эренбург и М. Алпатов не раз приходили к Удальцовой смотреть ее живопись.

25. С С. Лобановым Удальцова участвовала на выставках ОМХа еще в 1920-е годы.

26. П. Лебедев был снят с должности директора Третьяковской галереи, В. Сысоев — заместителя Президента Акажемии художеств. Надежды на то, что кадровые перестановки чиновников принесут некоторое облегчение в общественной атмосфере в искусстве, тогда не оправдались.

27. С Е. Лавинской Удальцова была знакома с 1920-х годов.

28. Художник Ф. Платов, один из немногих, кто в 1950-е годы занимался абстрактной живописью, был знаком с Удальцовой и бывал в ее мастерской.

29. Труды Г. Плеханова считались одними из наиболее важных для марксистской теории искусства. Удальцова могла читать вышедший в 1948 году в свет сборник статей Плеханова «Искусство и литература».
30. И. Эренбург был одним из немногих, кто в эти годы собирал современную живопись. В его коллекции были произведения Фалька, Тышлера, Пикассо.
31. «Китайский натюрморт с желтыми шарами» (1950-е годы) был в собрании И. Эренбурга. Несколько композиций Удальцовой на тему «Мимозы на желтом фоне» (1950-е годы) находятся в разных собраниях, в том числе — А. Древина и Н. Удальцовой.
32. См. примечание 1. Однако директор ГМИИ скульптор С. Меркуров довольно часто показывал шедевры галереи людям, близким искусству. Естественно, что среди них оказалась и Удальцова.
33. Речь идет о картине Тинторетто «Битва архангела Михаила с сатаной» из собрания Дрезденской галереи.
34. Картина Рембрандта «Ночной дозор» (1642) хранится в собрании Рейксмюсеума в Амстердаме.
35. Портрет Тамары Прудковской работы Удальцовой находится в семье Кофенгаузов в Москве.
36. Внучка Удальцовой Екатерина Андреевна Древина.
37. С М. Пришвиным Удальцова и Древин были знакомы с 1920-х годов. Удальцову могли в этот момент сопровождать или Надежда Осмеркина, или Надежда Полуэктова, также близкая подруга художницы.
38. Картины были даны на этот юбилей. С И. Ром-Лебедевым Удальцову связывали давние дружеские отношения. В 1945 году она написала его портрет (собрание А. Древина и Н. Удальцовой).
39. В. Ефанов на очередной сессии Академии художеств резко критиковал Удальцову.
40. Имеется в виду Президент Академии художеств А. Герасимов.
41. Помещение Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина использовалось в это время (вплоть до 1953 года) для демонстрации подарков народа Сталину.
42. Скульптор В. Думанян.
43. П. Кончаловский. Портрет композитора С. Прокофьева (1934, ГТГ).
44. Под этим названием фигурировала серия картин Пабло Пикассо «голубого периода» с изображением одинокой женщины. Вероятно, Удальцова вспоминает о самой известной картине этого цикла — работе «Женщина из Сан-Лазар при свете луны» (1901/1902, Детройт, Институт искусств).
45. Р. Фальк в свою очередь тоже проявлял интерес к творчеству Удальцовой. Еще зимой 1933 года он писал из Парижа Р. Идельсон о художниках, которые его интересуют в Москве, и среди них упоминал Удальцову и Древина (Р. Р. Фальк. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике; Москва, Советский художник, 1981, с. 137).
46. Выставка живописи Н. Удальцовой в выставочном зале МОССХ в Москве.
47. С. Чуйков и Е. Малеина много работали в Киргизии.
48. Картины М. Врубеля «Пан» (1899, ГТГ) и «К ночи» (1900, ГТГ).
49. А. Бубнов в 1940-е годы работал над историческими картинами.
50. Н. Ромадин в это время становится популярен как пейзажист. Особую поддержку ему оказывал К. Паустовский.
51. Гастроли Ива Монтана в Москве имели сенсационный успех.
52. Режиссером этого спектакля, поставленного в театре имени В. В. Маяковского и 1954 году, был Н. Охлопков, художником — В. Рындин.
53. Ежегодная выставка действительных членов и членов-корреспондентов Академии художеств СССР за 1955 год.
54. «Мой герой» — Г. Шегаль.
55. Как и А. Герасимов, М. Манизер был для Удальцовой олицетворением ложного академизма в искусстве.

56. «Натюрморт с гранатами» (1945) в числе еще нескольких произведений Удальцовой находится в Музее русского искусства в Ереване (собрание А. Я. Абрамяна). «Купавки» хранятся в собрании А. Древина и Н. Удальцовой.

57. Удальцова посетила всесоюзную художественную выставку 1955 года. Сама она участия в ней не принимала.

58. Падение А. Герасимова.

59. По делу о реабилитации Александра Древина.

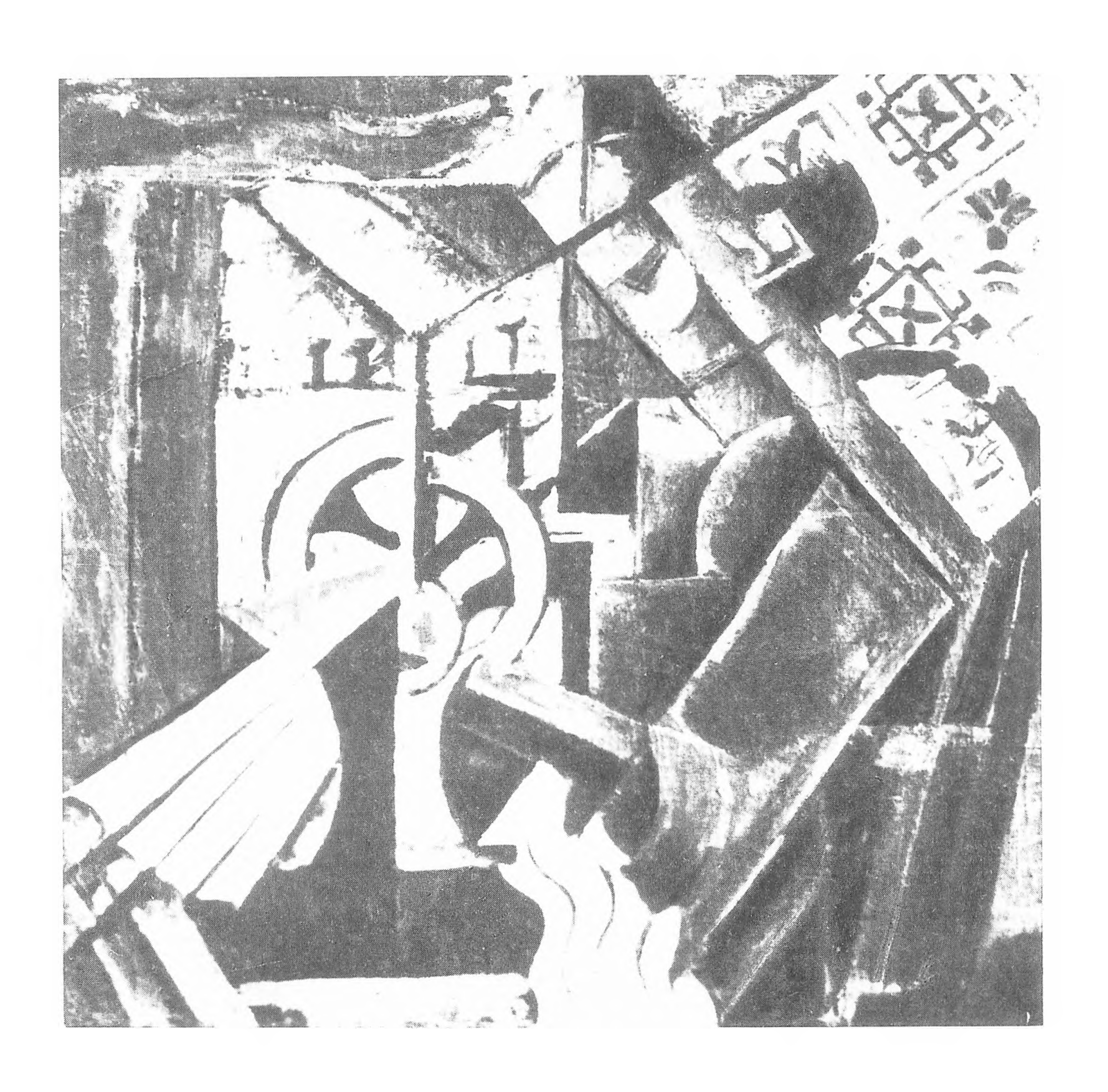
60. Андрей Древин приехал с сообщением о расстреле отца в феврале 1938 года, через полтора месяца после его ареста.

61. После персональных выставок 1957 года в Москве и Ленинграде творчество А. Дейнеки начинает оказывать заметное влияние на многих художников.

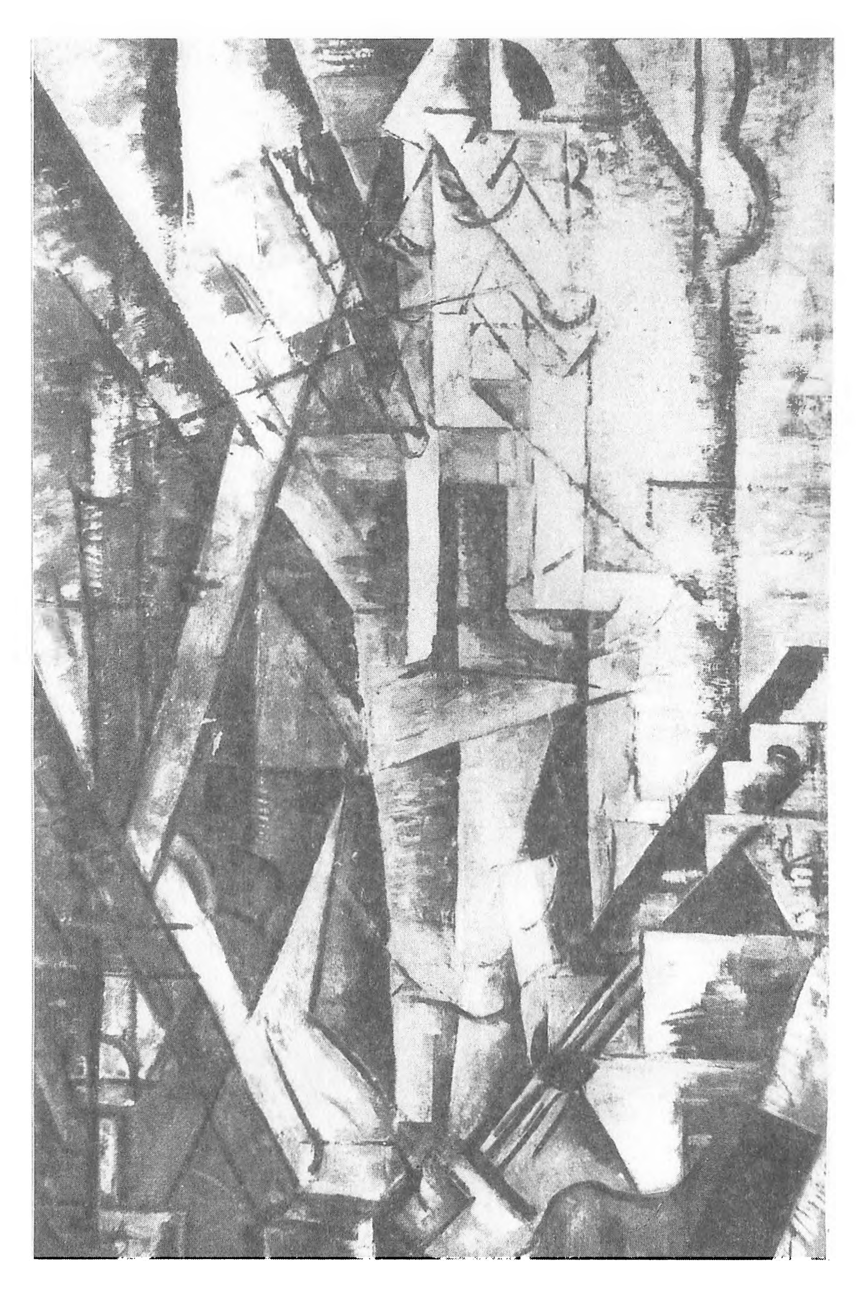
62. Ю. Полев писал об Удальцовой книгу монографического характера. Опубликована не была. Скандальной страничкой Удальцова называет искусство начала 1910-х годов.

63. 1922 год для Удальцовой ознаменован участием в Берлинской выставке русского искусства, созданием ряда работ в Дмитрове; в 1945 году состоялись две ее персональные выставки.

64. Речь идет о последней работе Удальцовой — «Кухонном столе» (ГРМ). Картина была написана в 1960 году, но незадолго до смерти Удальцова ее частично переписала.



1. Н. УДАЛЬЦОВА
Швея. 1912—1913
Холст, масло. 70,5 x 70
Государственная Третьяковская галерея, Москва (дар Г. Д. Костаки)

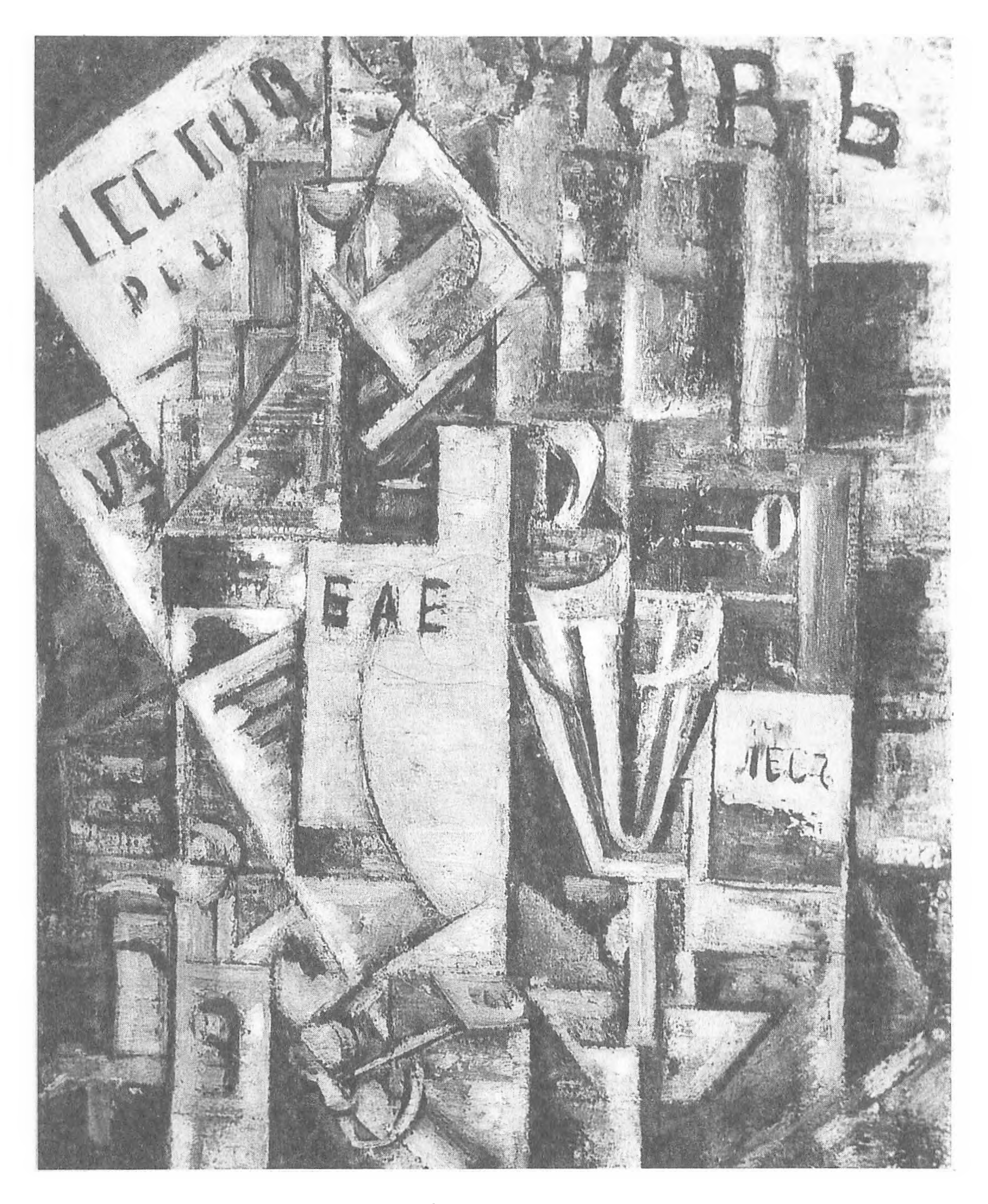


2. Н. УДАЛЬЦОВА

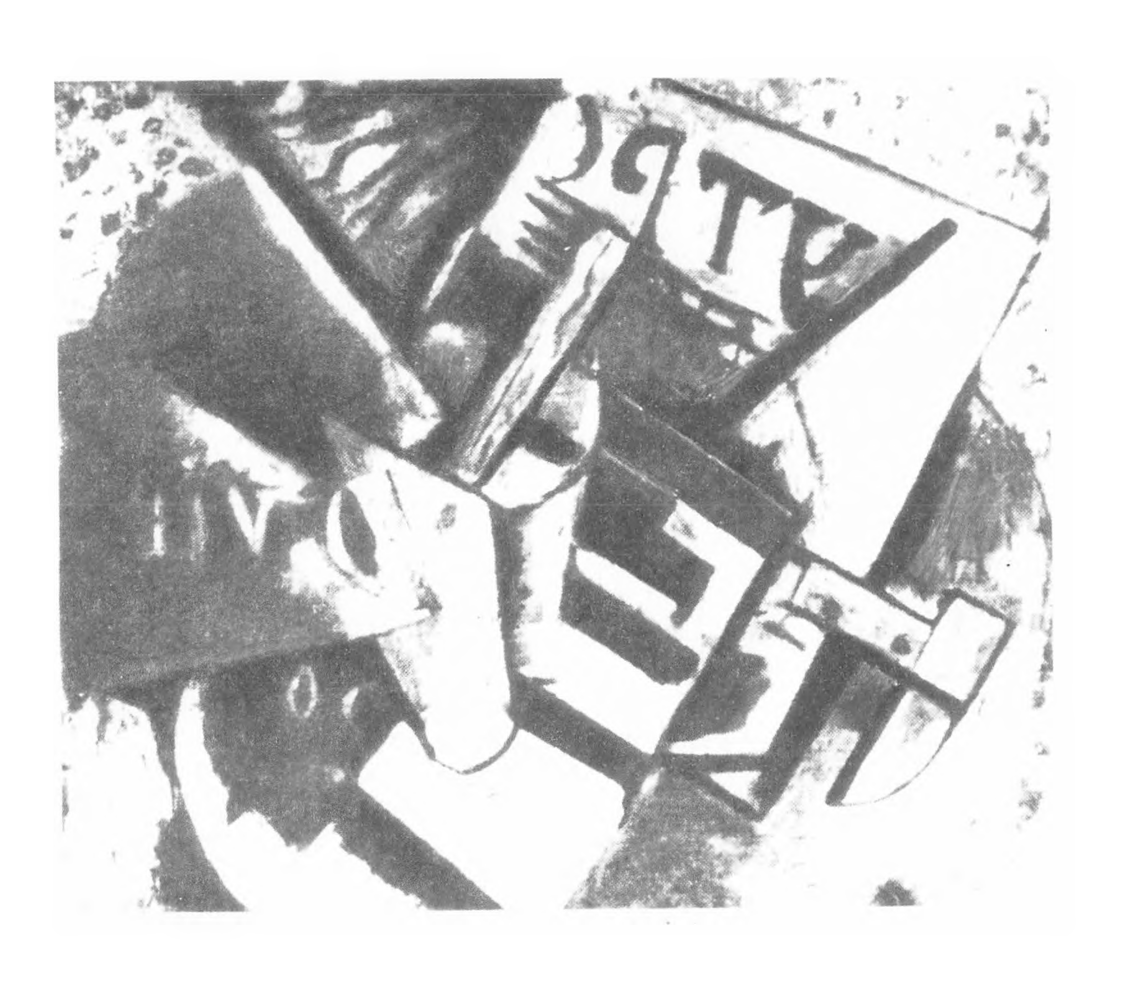
Натурщица. Кубистическая композиция. 1914

Холст, масло. 106 x 71

Государственный Русский музей, С.-Петербург



З. Н. УДАЛЬЦОВА
Новь. 1914–1915
Холст, масло. 60 x 48
Областной художественный музей имени А. М и В. М. Васнецовых, Вятка

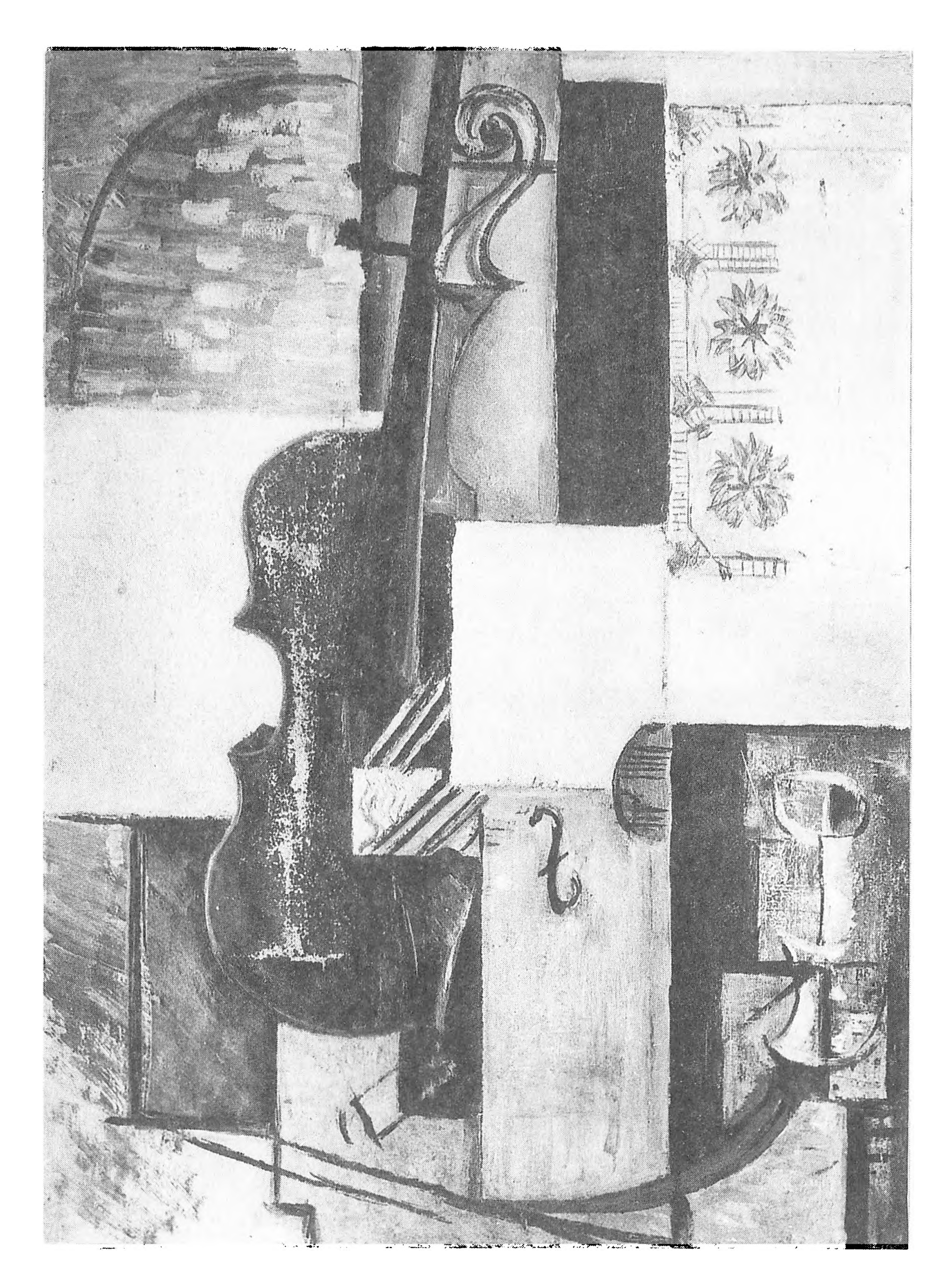


4. Н. УДАЛЬЦОВА

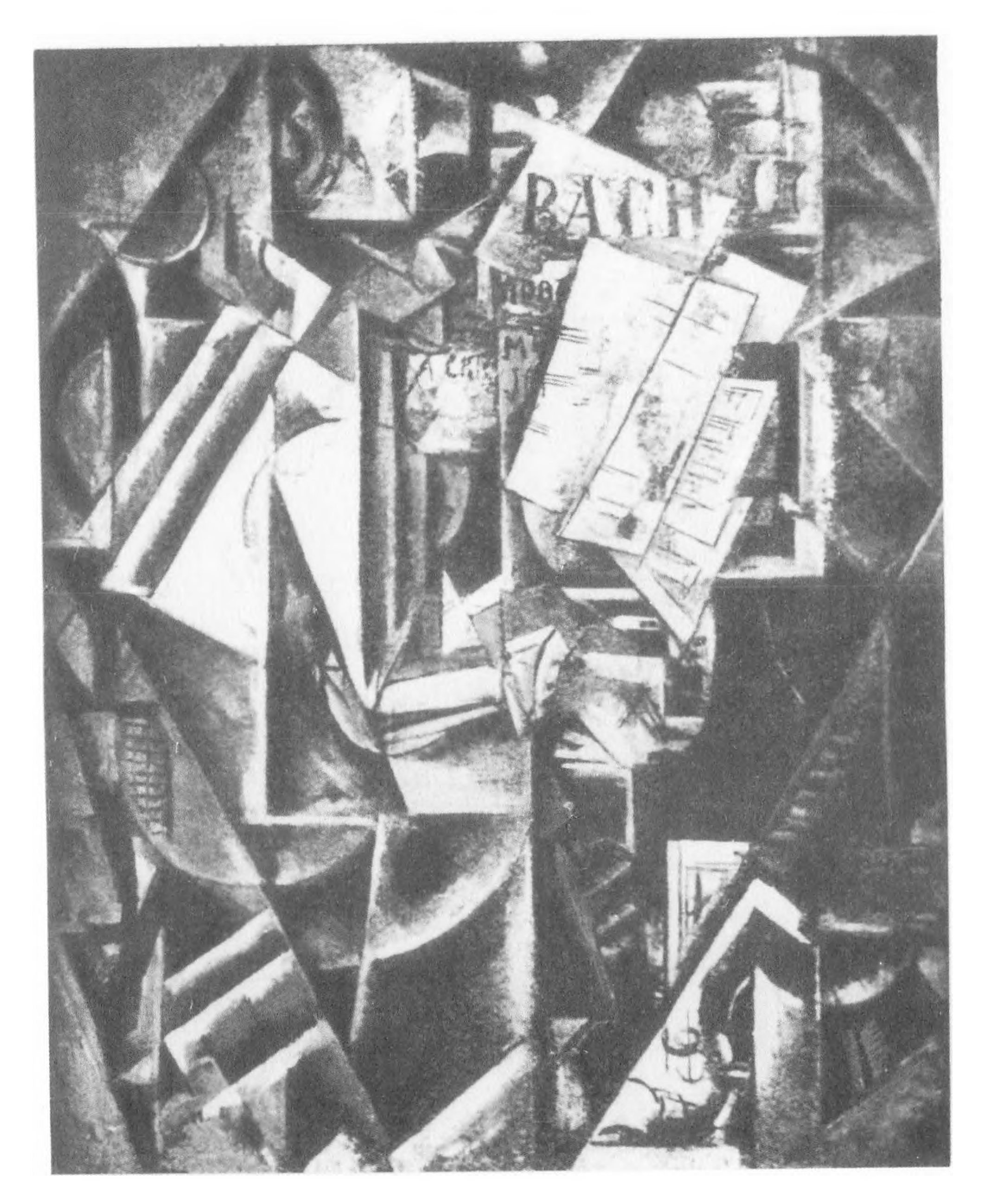
Натюрморт. Молоток и кружка. 1914—1915

Холст, масло. 49 x 63

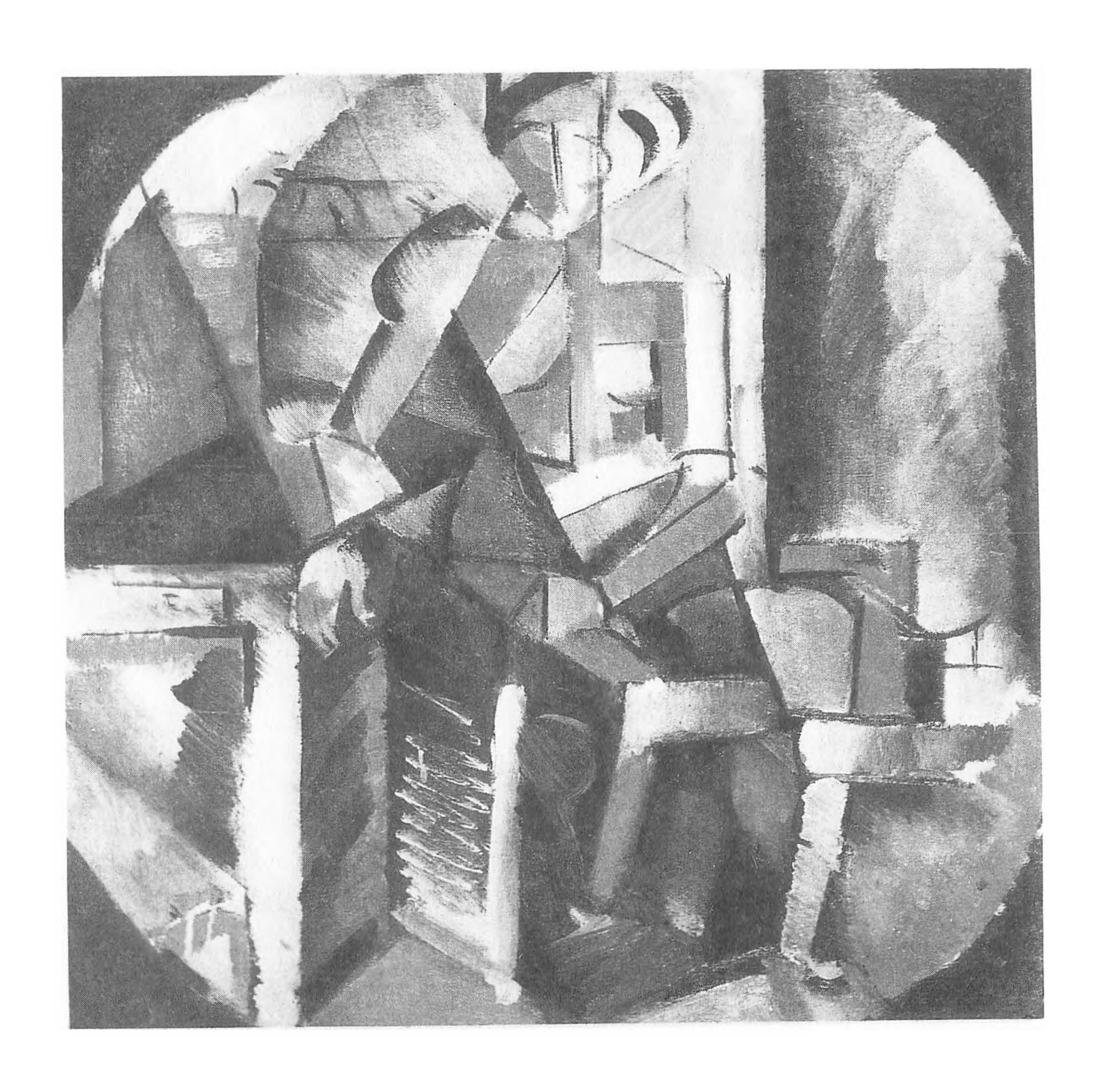
Дагестанский музей изобразительных искусств, Махачкала



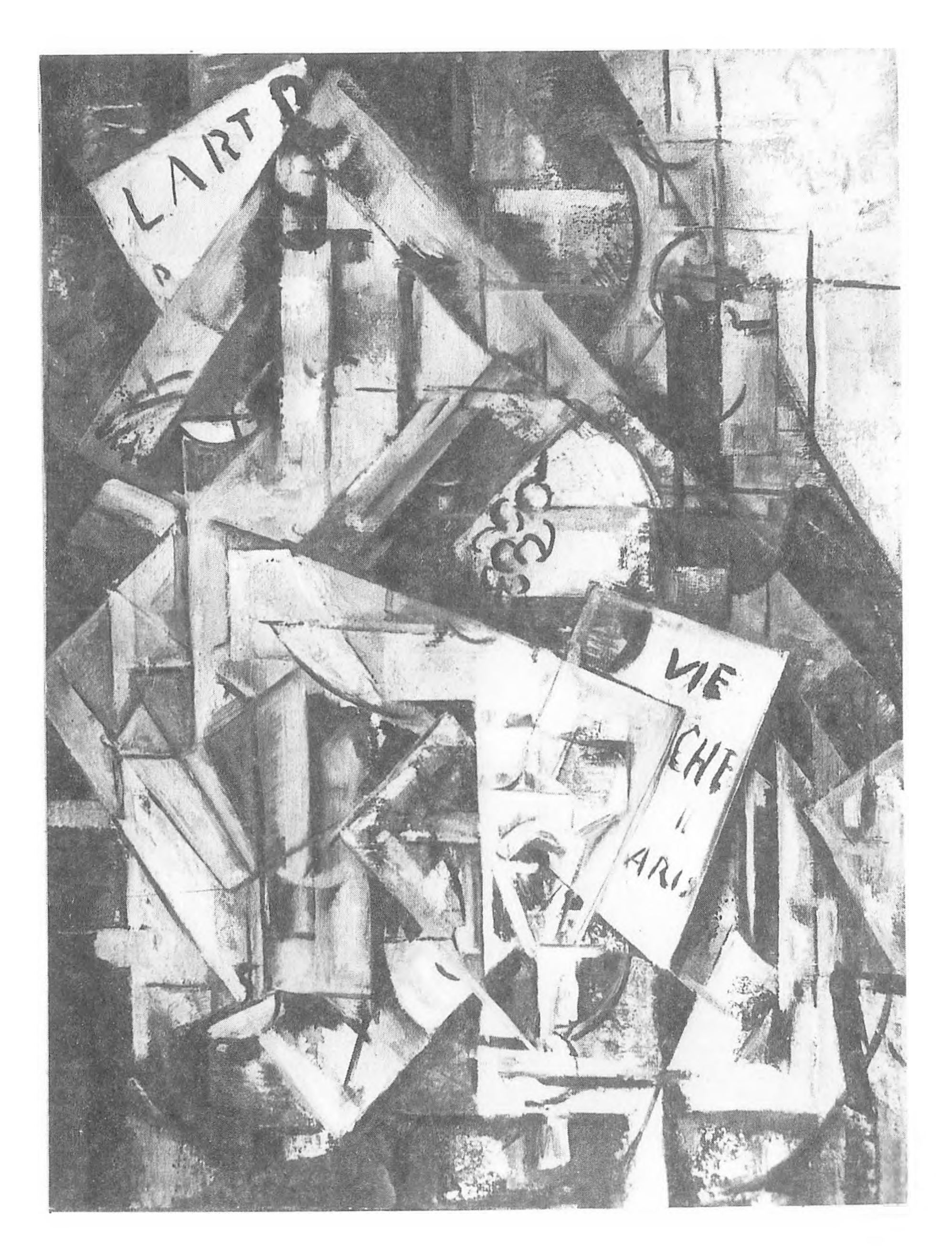
5. Н. УДАЛЬЦОВА
Скрипка. 1914–1915
Холст, масло. 70,3 x 50,4
Государственная Третьяковская галерея, Москва (дар Г. Д. Костаки)



6. Н. УДАЛЬЦОВА
У пианино. 1914—1915
Холст, масло. 107 x 89
Художественная галерея Йельского университета, Нью Хейвен



7. Н. УДАЛЬЦОВА
Красная фигура. 1915
Холст, масло. 70 x 70
Ростово-Ярославский музей-заповедник, Ростов

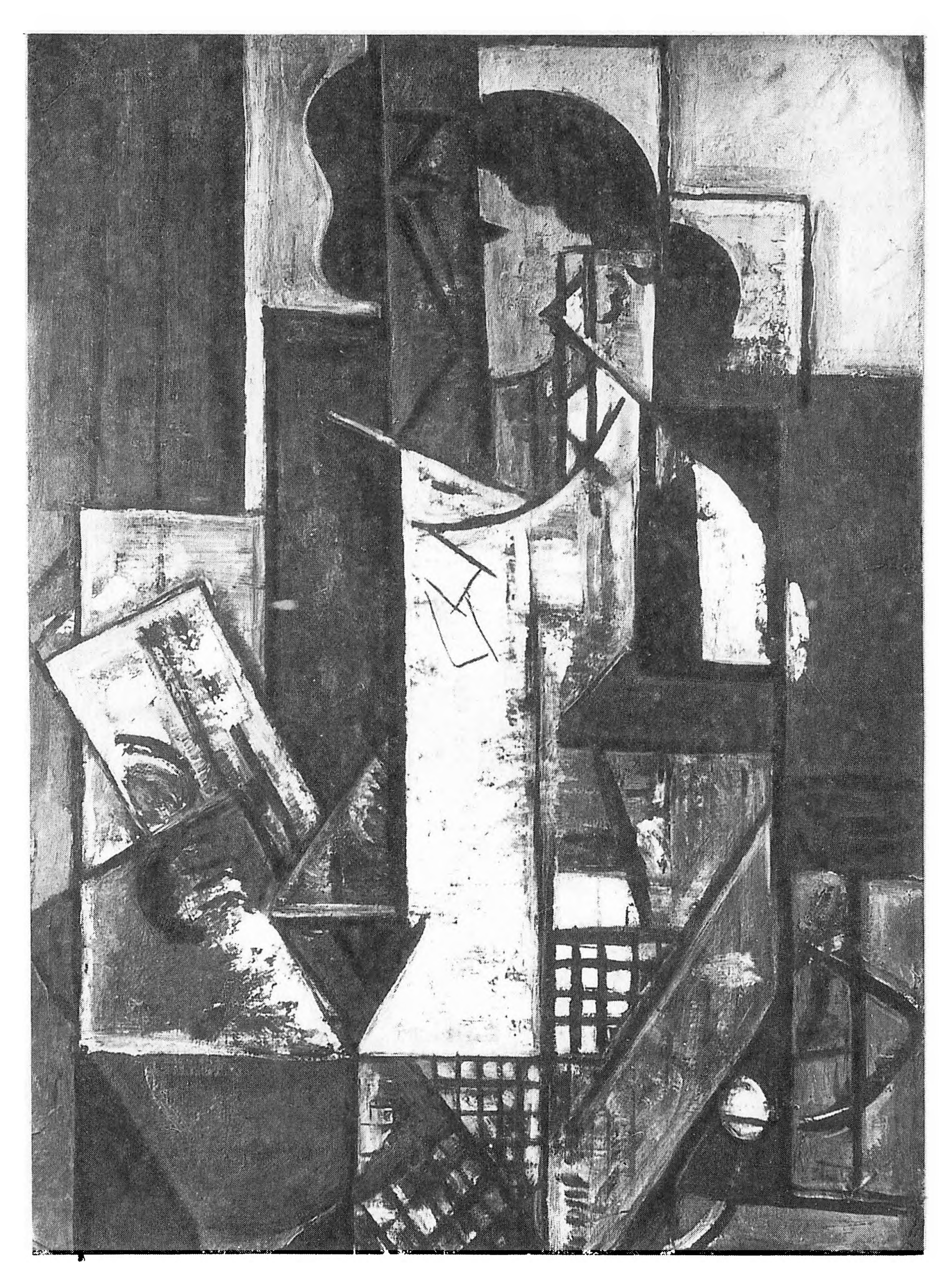


8. Н. УДАЛЬЦОВА

Ресторанный столик. Этюд к картине «Ресторан». 1915

Холст, масло. 71 x 53

Государственная Третьяковская галерея, Москва

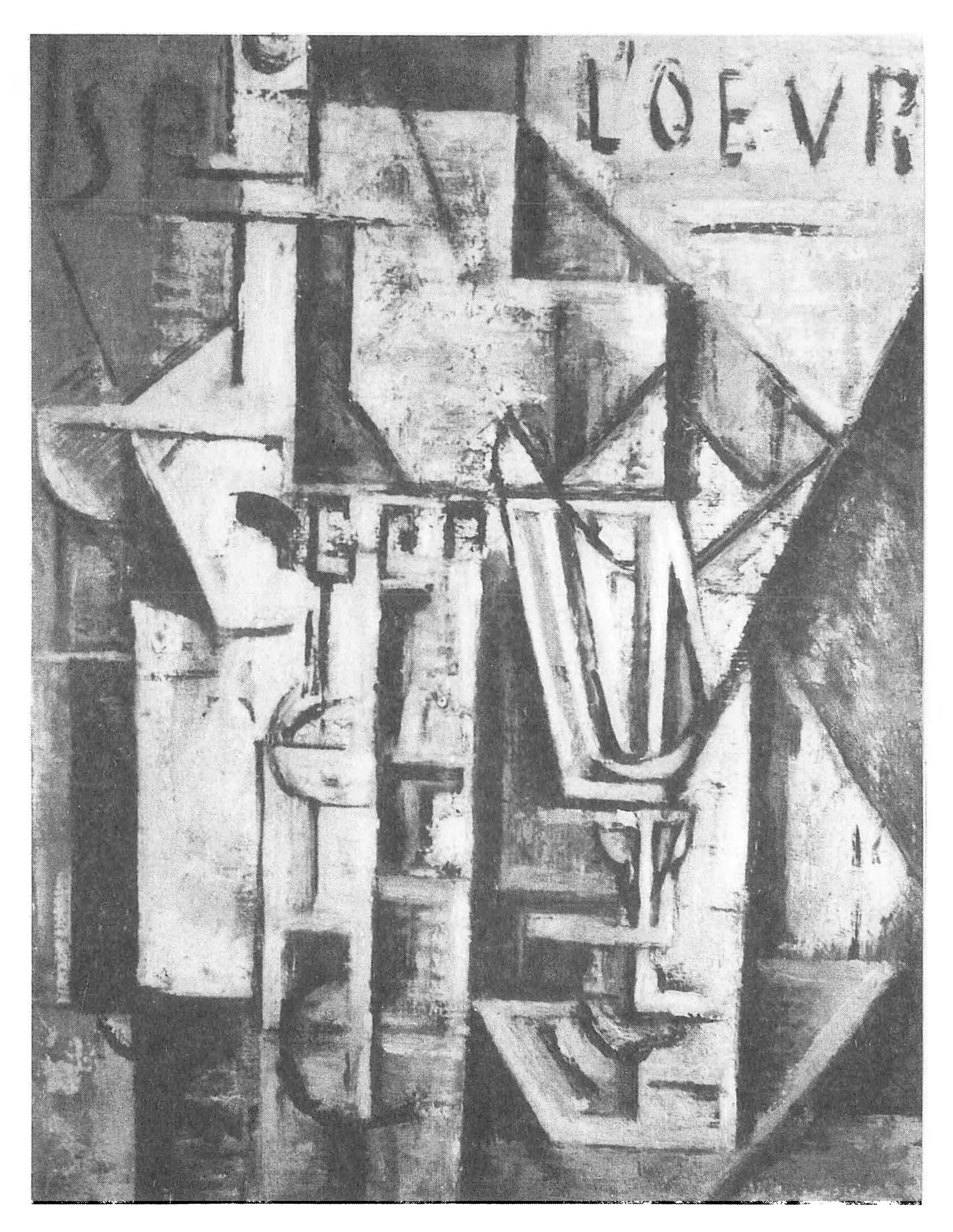


9. Н. УДАЛЬЦОВА

Автопортрет с палитрой. 1915

Холст, масло. 72 х 63

Государственная Третьяковская галерея, Москва

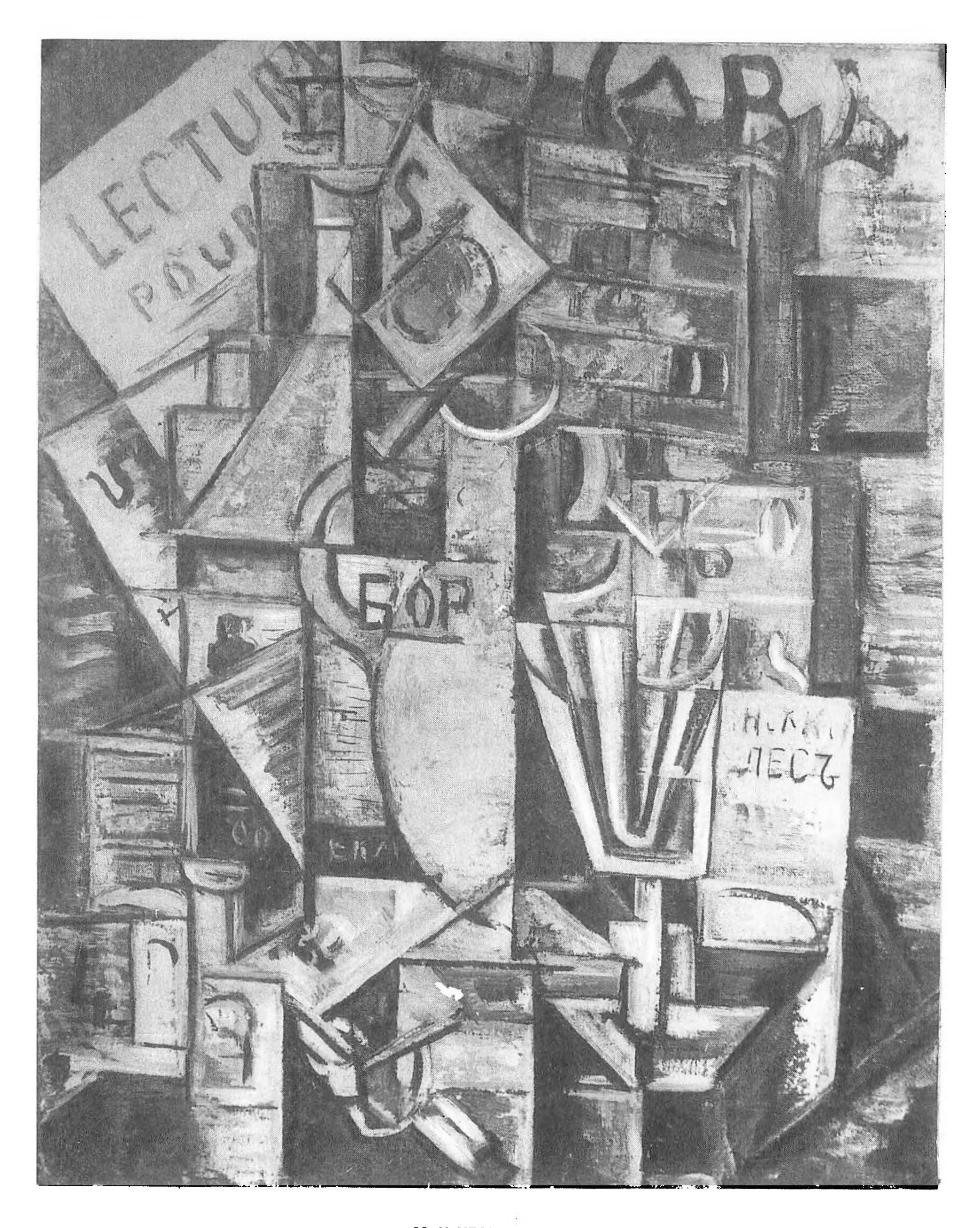


10. Н. УДАЛЬЦОВА

Бутыль и рюмка. 1915

Холст, масло. 40 x 31

Государственная Третьяковская галерея, Москва

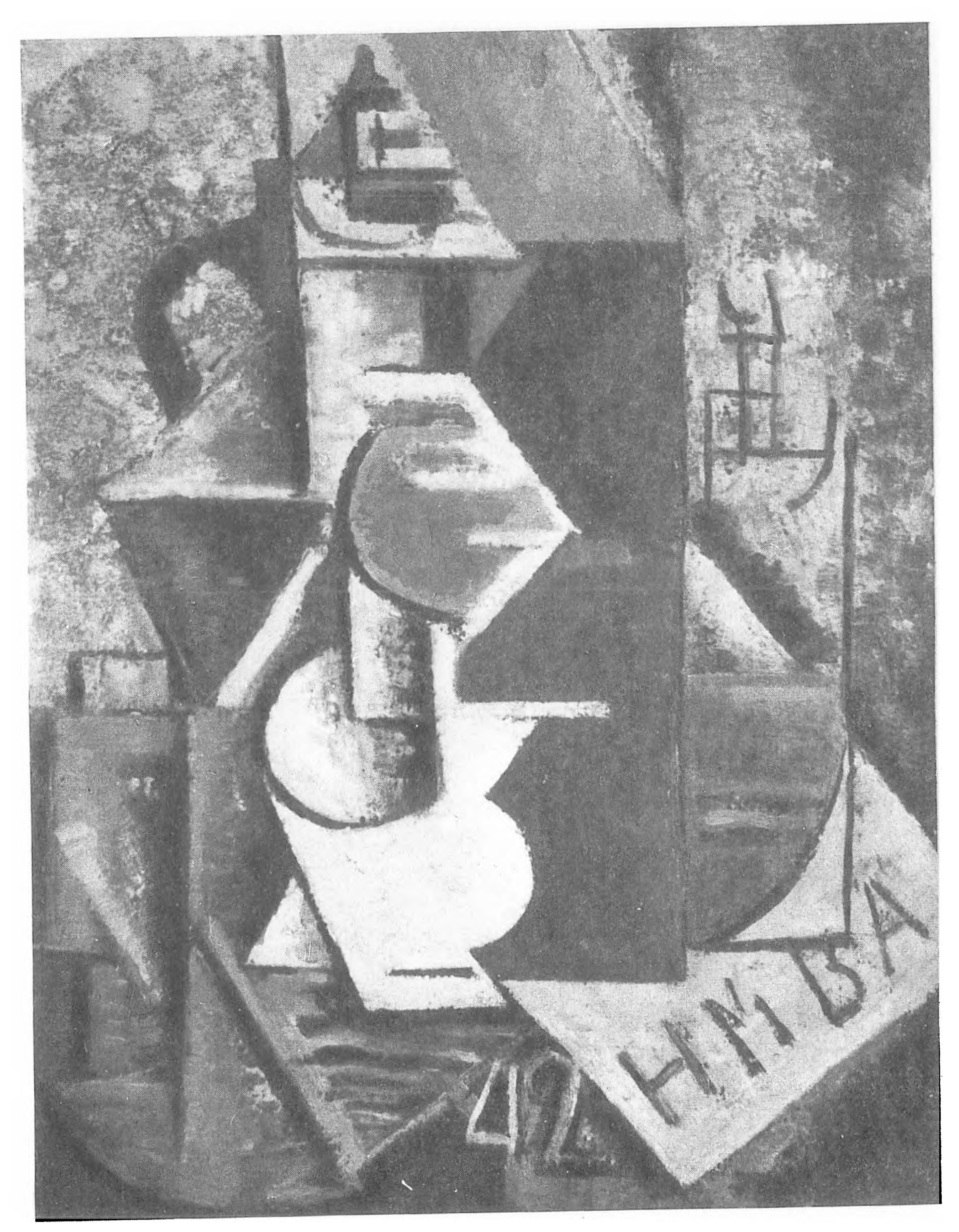


11. Н. УДАЛЬЦОВА

Бутыль и рюмка. 1915

Вариант композиции

Местонахождение неизвестно

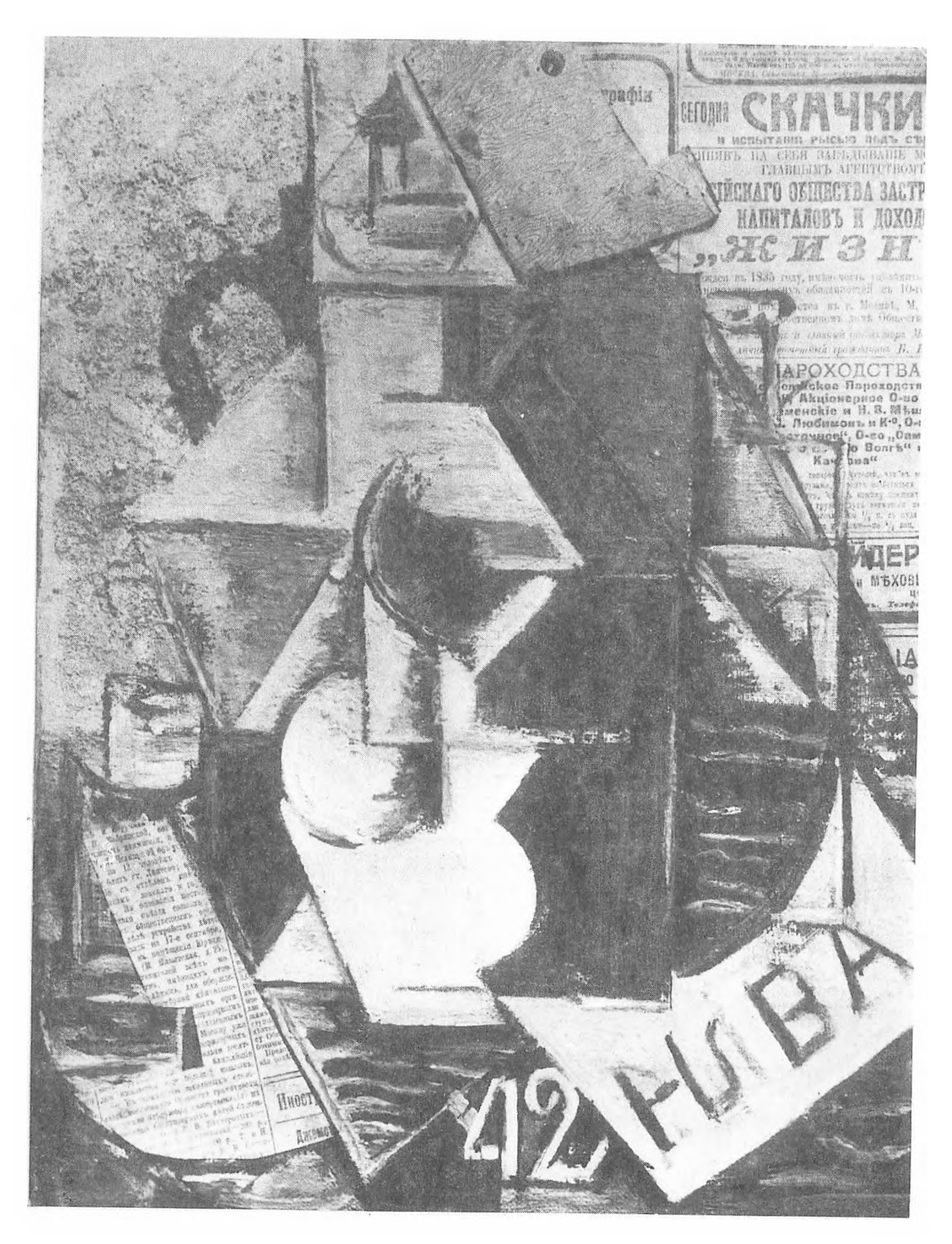


12. Н. УДАЛЬЦОВА

Синий кувшин. 1915

Холст, масло. 44 x 35. Окончательный вариант

Государственная Третьяковская галерея, Москва

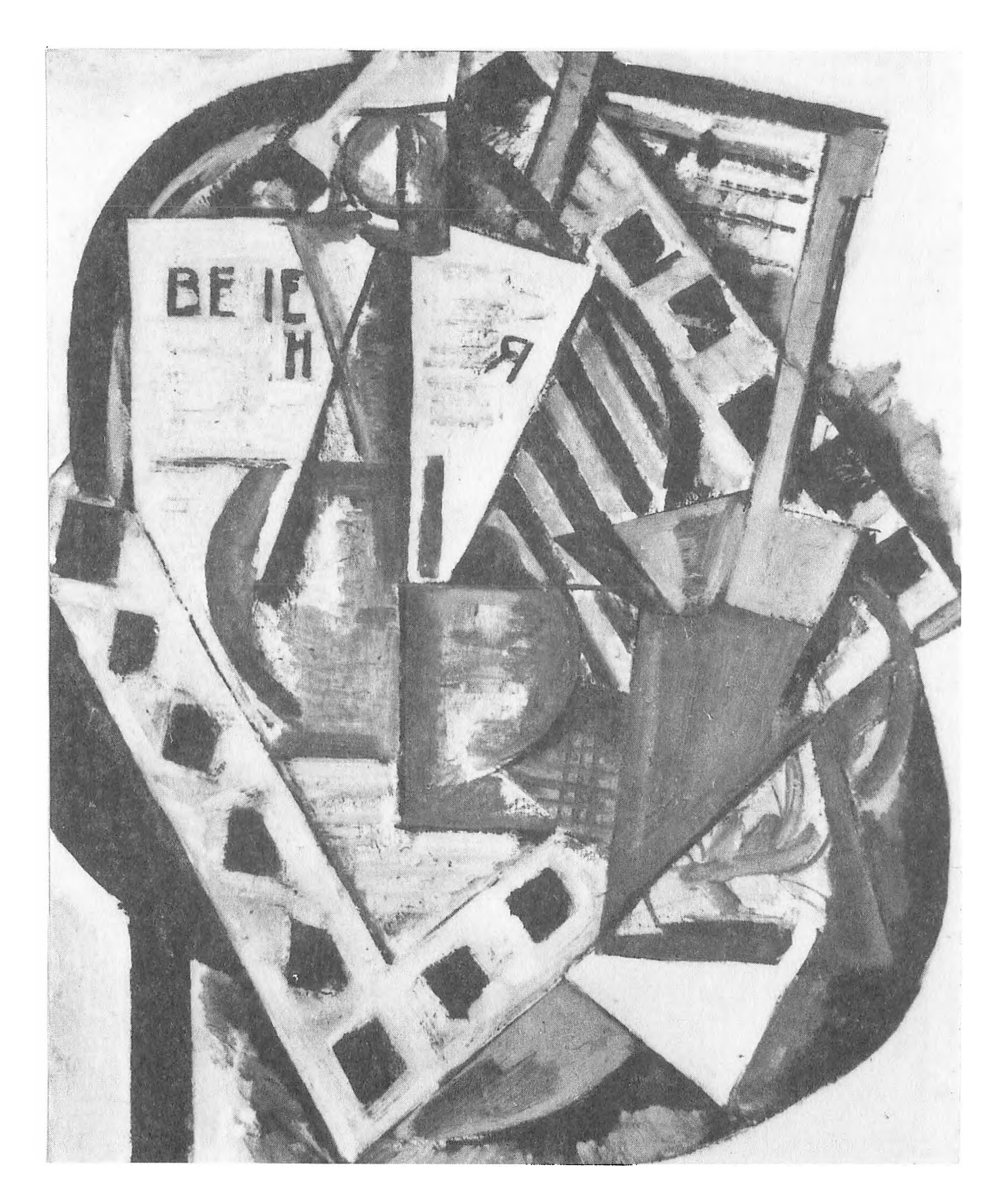


13. Н. УДАЛЬЦОВА

Синий кувшин 1915

Холст, масло, коллаж Первый вариант

Не сохранился

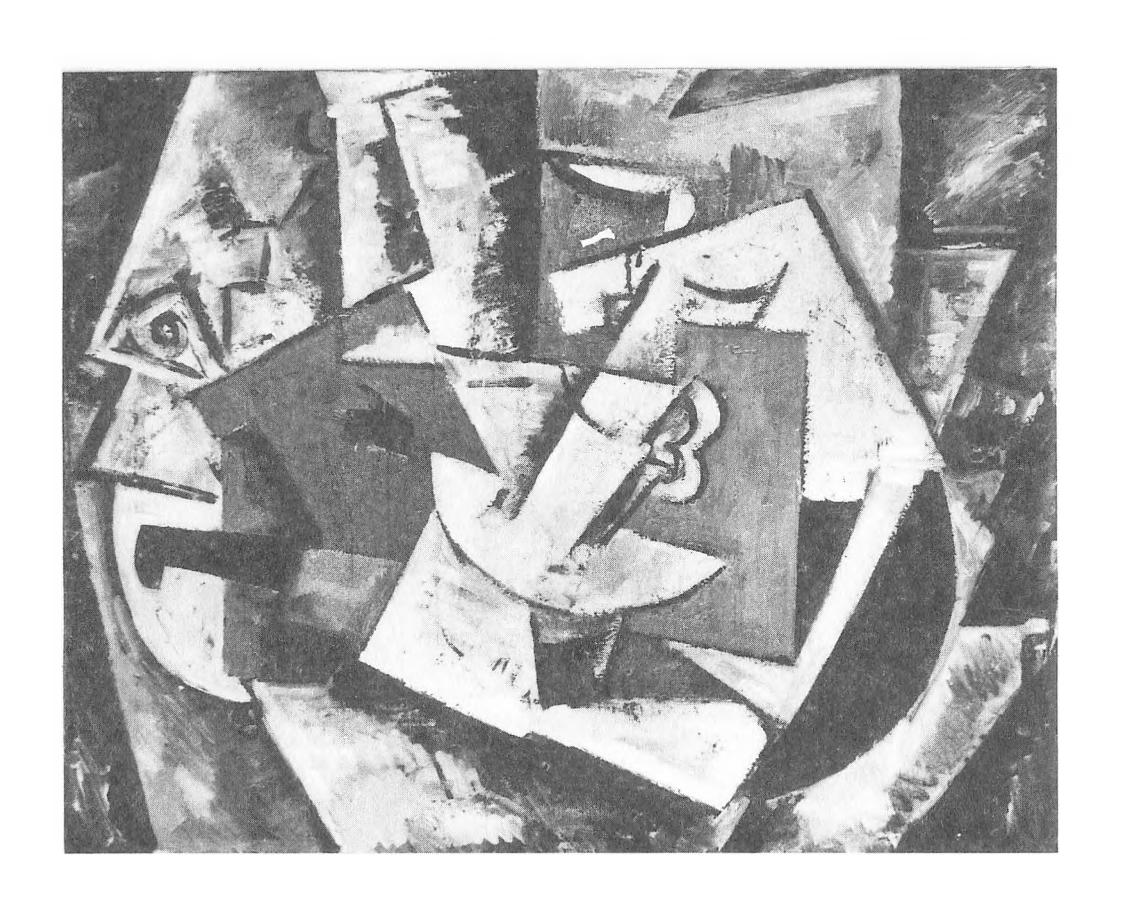


14. Н. УДАЛЬЦОВА

Кубистическая композиция 1915

Холст, масло. 81 x 66

Государственный Русский музей, С.-Петербург

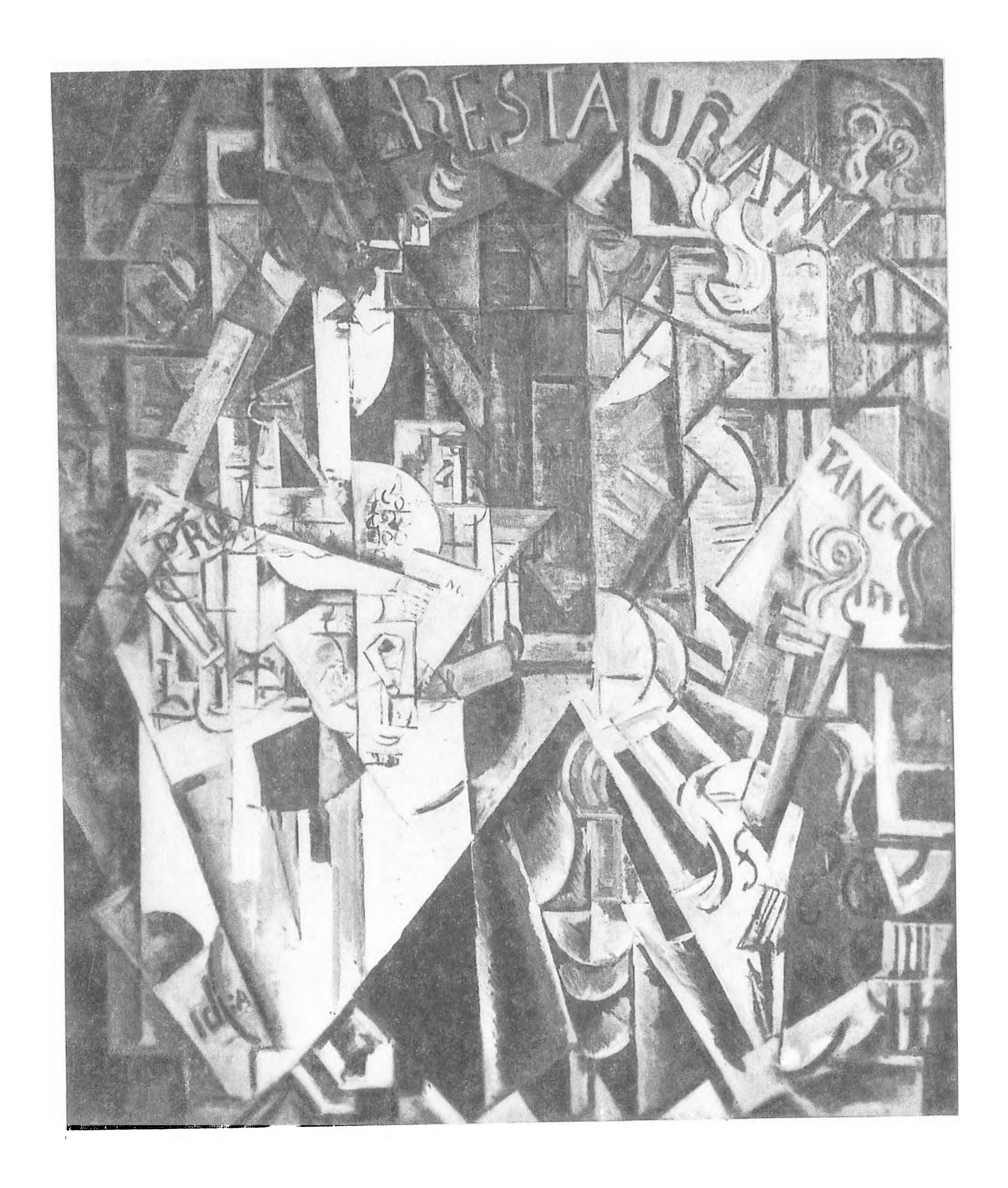


15. Н. УДАЛЬЦОВА

Кухня. 1915

Холст, масло. 66 х 81,5

Государственный Русский музей, С.-Петербург

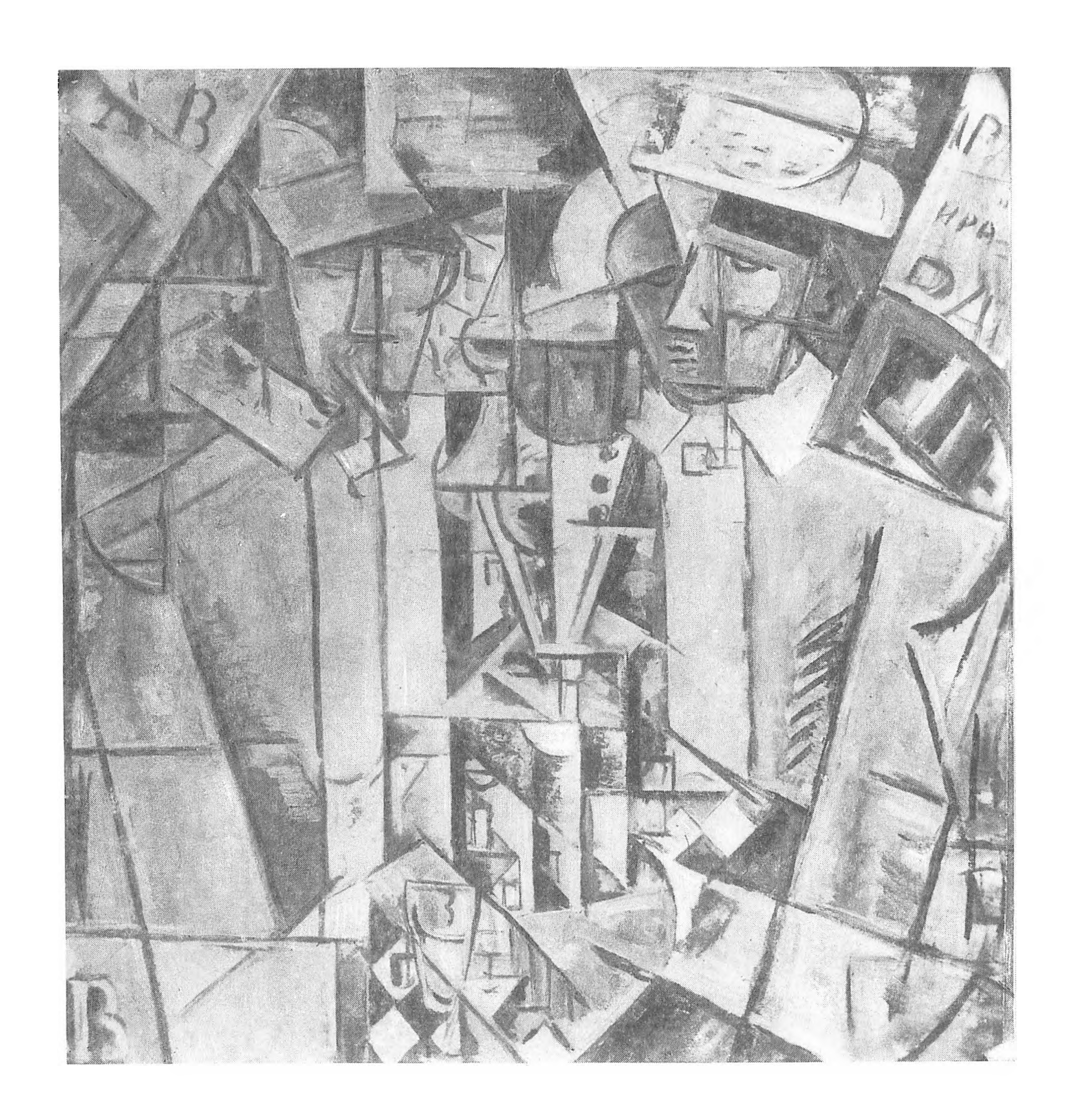


16. Н. УДАЛЬЦОВА

Ресторан. 1915

Холст, масло. 134 x 116

Государственный Русский музей, С.-Петербург

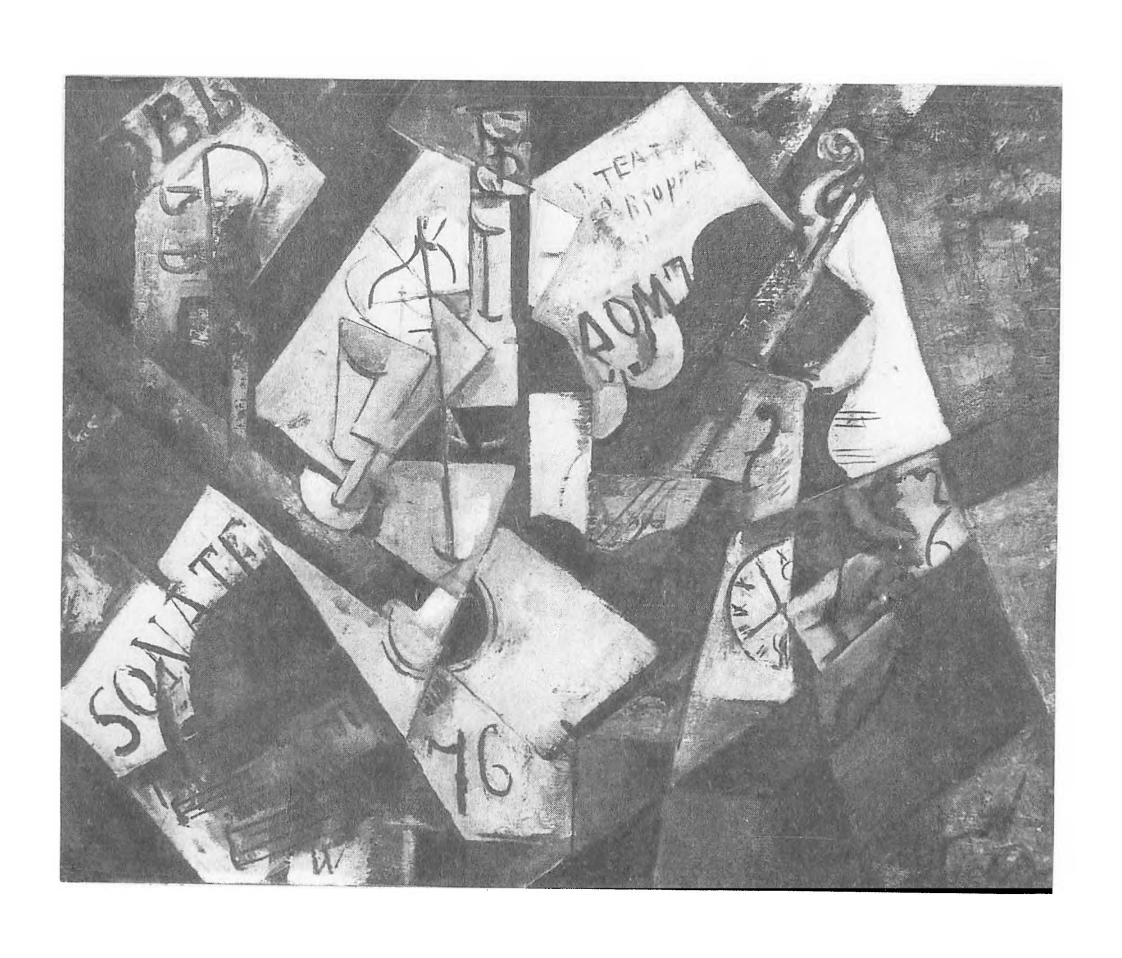


17. Н. УДАЛЬЦОВА

Ресторан 1915

Холст, масло Вариант композиции

Не сохранился

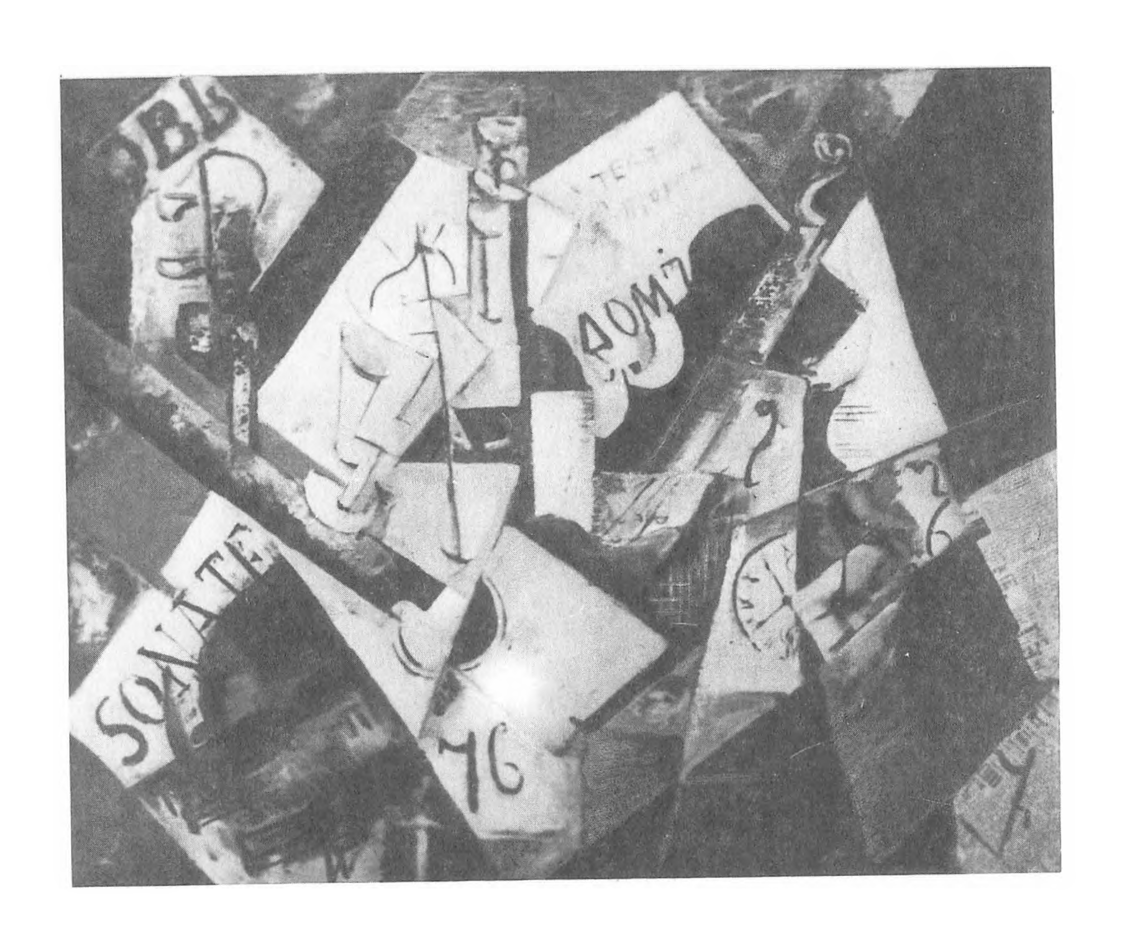


18. Н. УДАЛЬЦОВА

Музыкальные инструменты. 1915

Холст, масло. 67 x 80. Окончательный вариант.

Государственный Русский музей, С.-Петербург

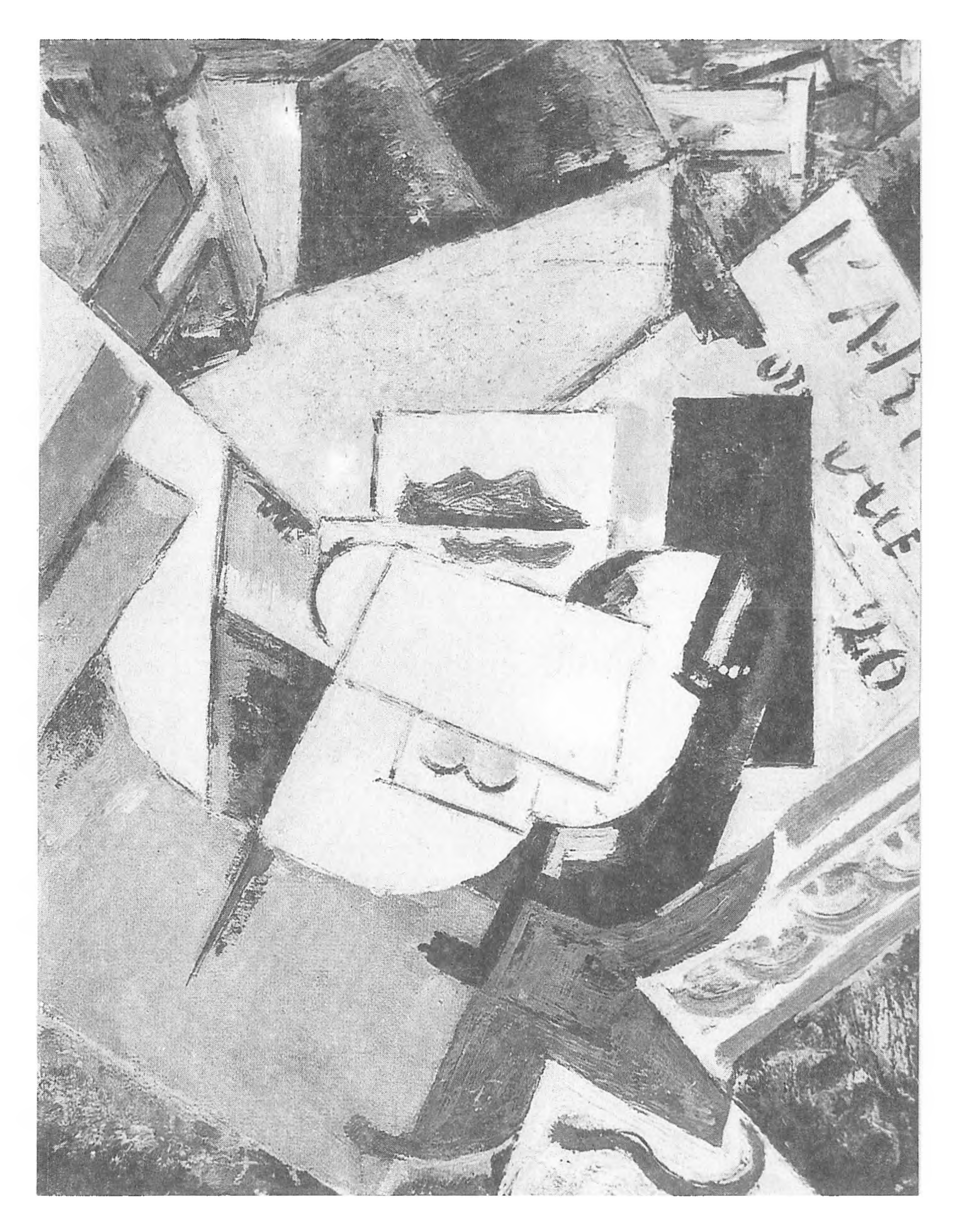


19. Н. УДАЛЬЦОВА

Музыкальные инструменты 1915

Холст, масло, коллаж. Первый вариант

Не сохранился

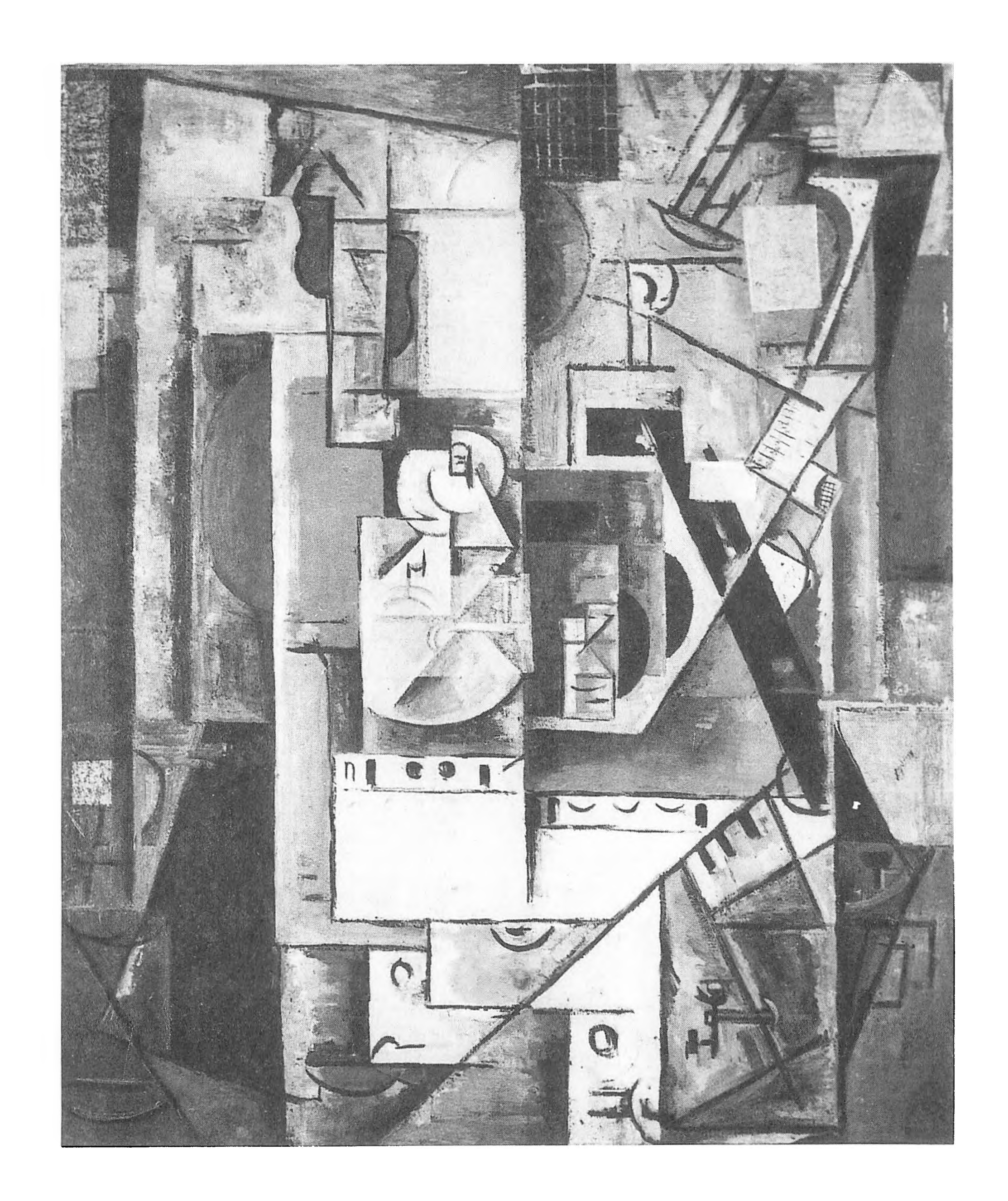


20. Н. УДАЛЬЦОВА

Натюрморт 1916

Холст, масло 44,5 х 35,5

Областной художественный музей, Нижний Новгород

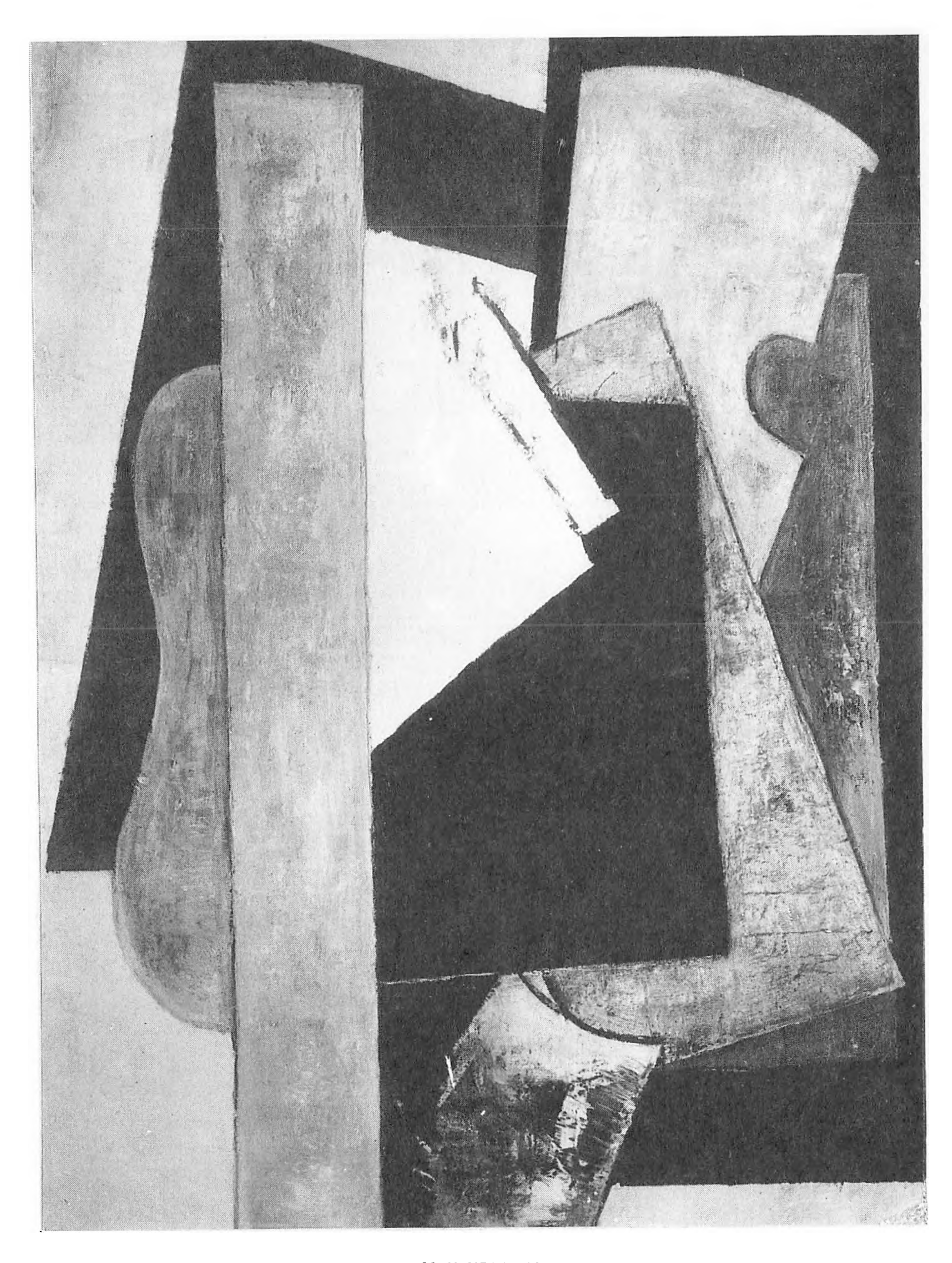


21. Н. УДАЛЬЦОВА

Кухня 1916

Холст, масло 161 x 135

Музей изобразительных искусств, Екатеринбург

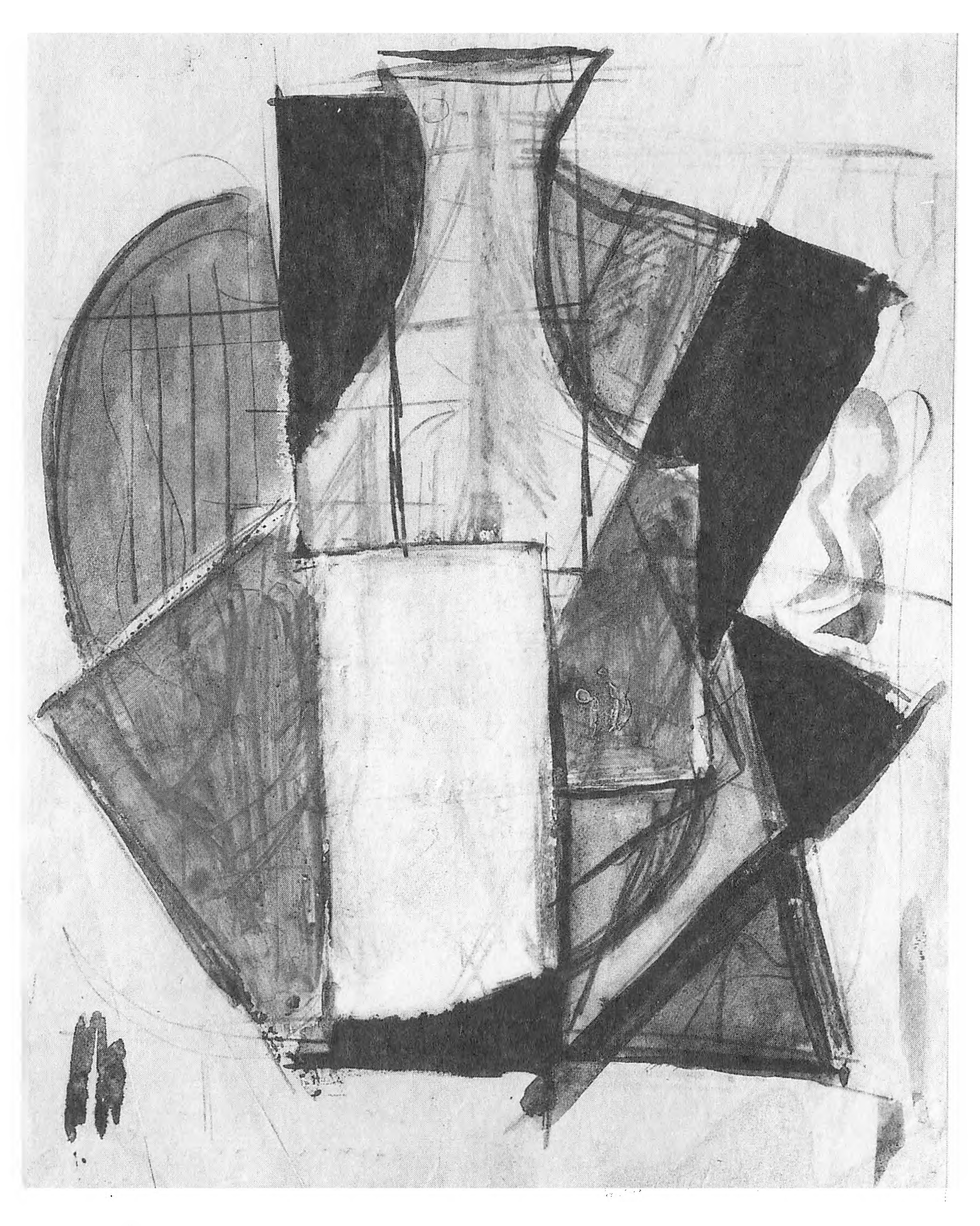


22. Н. УДАЛЬЦОВА

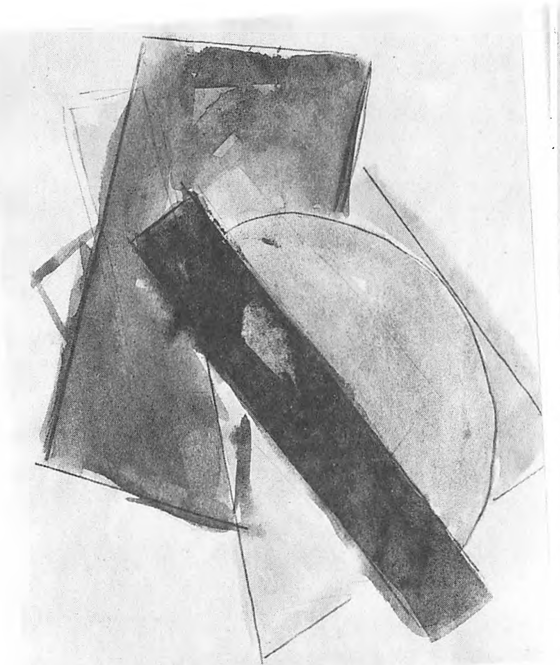
Живописное построение 1916

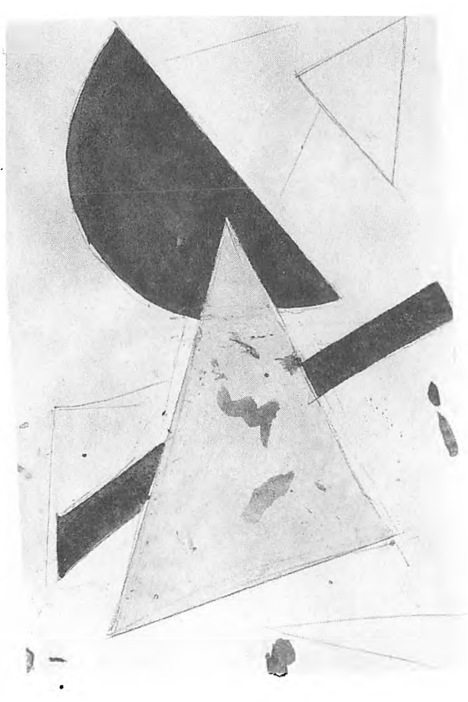
Холст, масло 106 х 79

Государственная Третьяковская галерея, Москва



23. Н. УДАЛЬЦОВА
Композиция 1916
Частное собрание

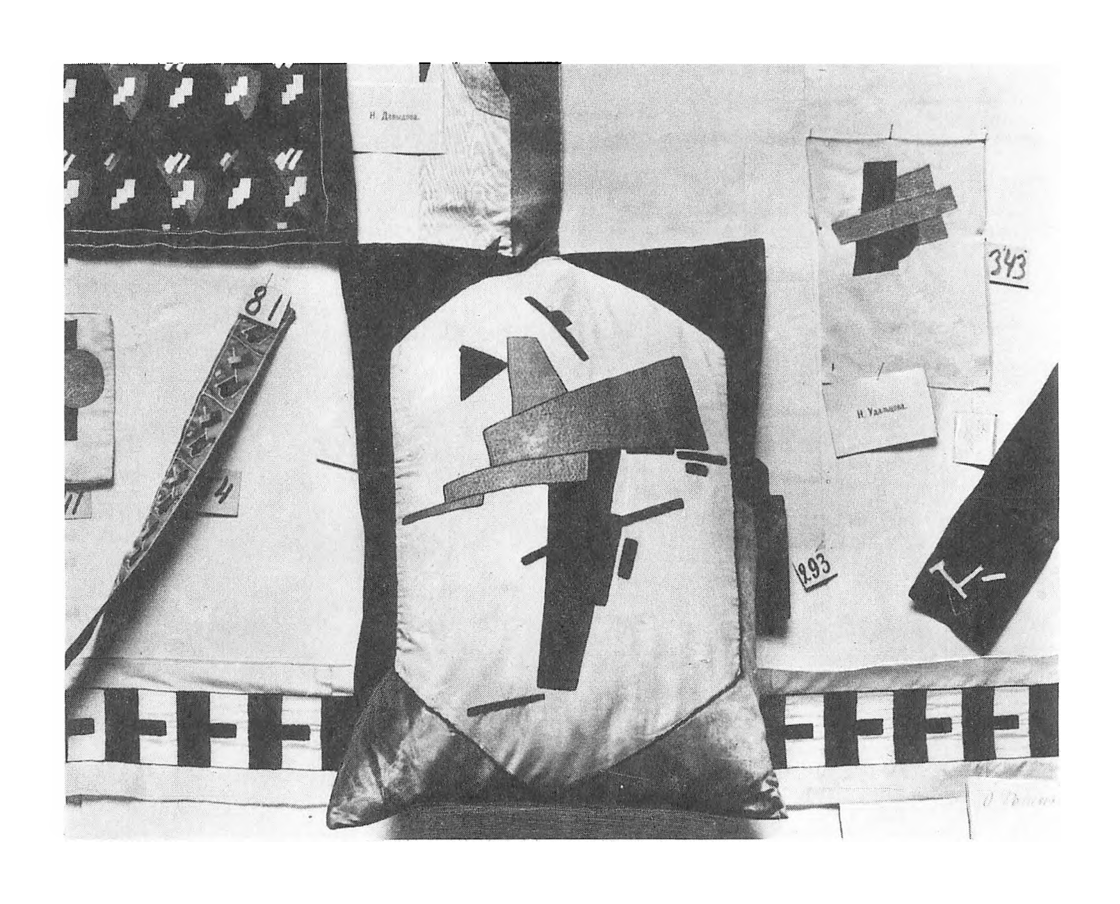




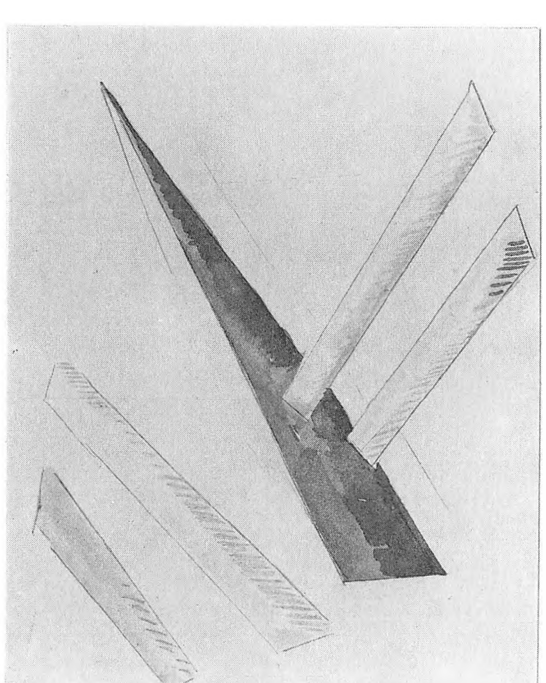
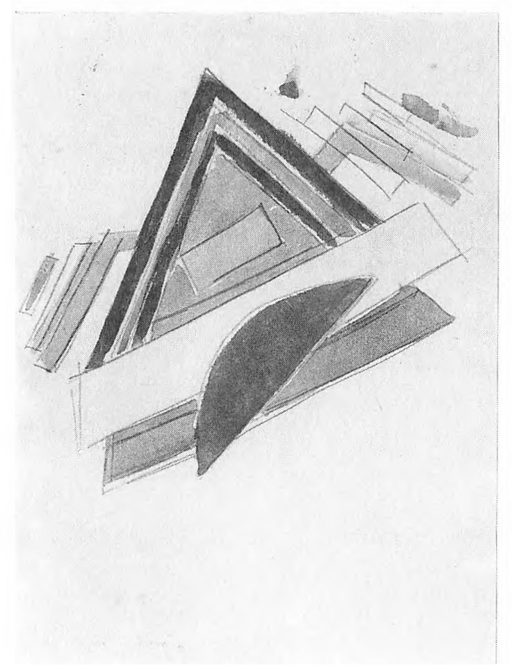
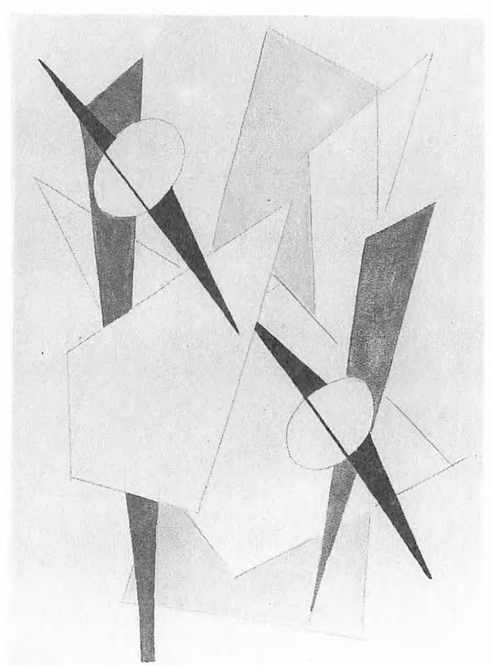
24. Н. УДАЛЬЦОВА
Композиции 1916
Бумага, акварель 22 х 18,2
Частное собрание

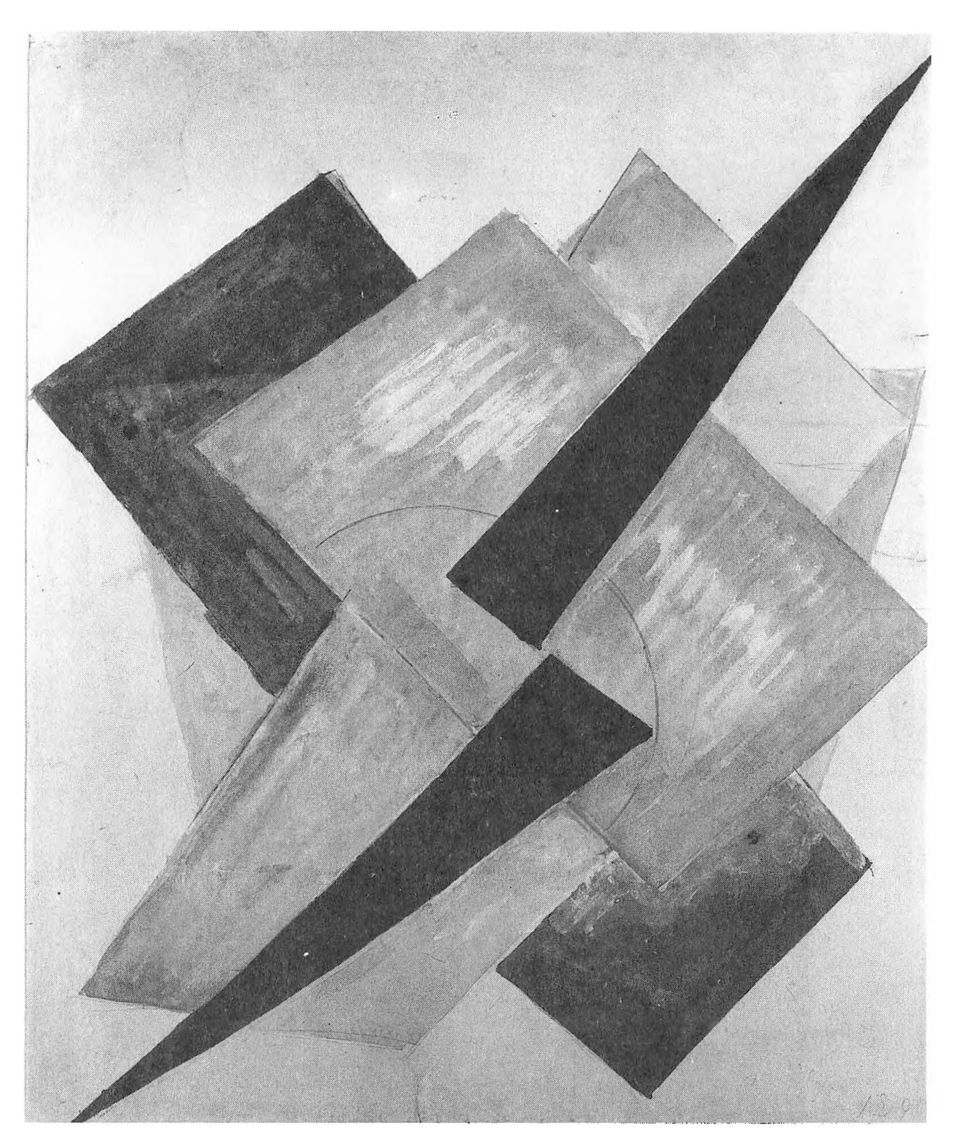
25. Н. УДАЛЬЦОВА
Композиция 1916/1917
Бумага, гуашь 35 х 23
Частное собрание

26. Н. УДАЛЬЦОВА
Композиция 1916
Бумага, гуашь 23,6 х 19
Частное собрание



27. Фрагмент экспозиции второй выставки современного декоративного искусства «Вербовка» в салоне К. Михайловой в Москве (1917)
Справа под № 343 — эскиз Н. Удальцовой, в центре под № 293 — ткань по эскизам К. Малевича



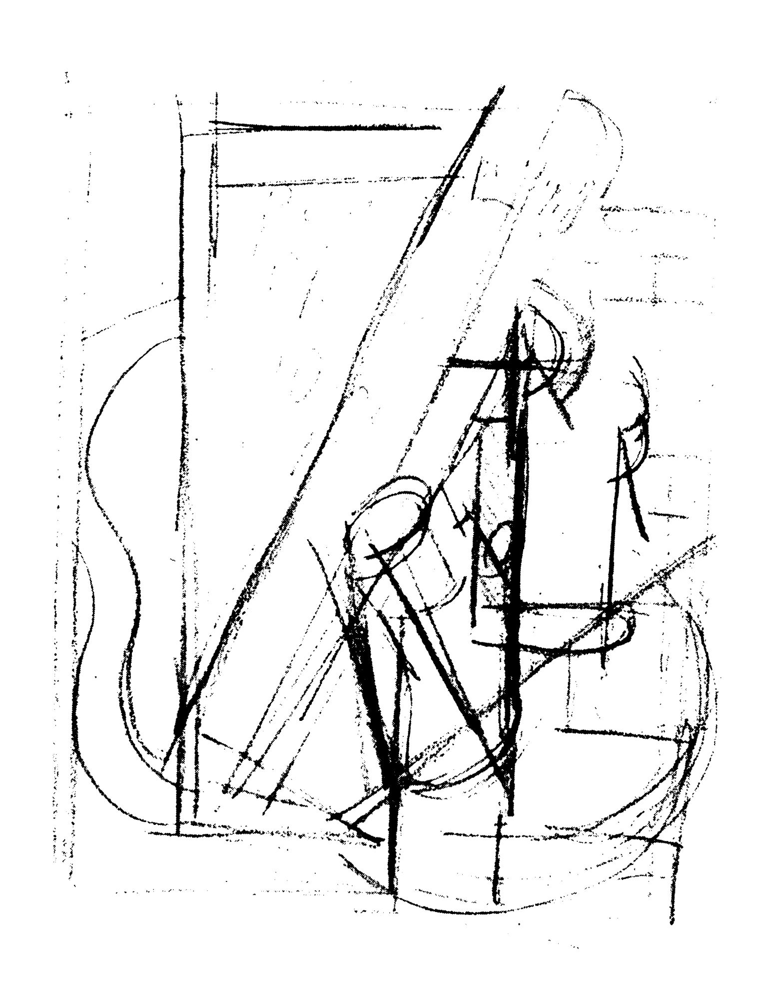
28. Н. УДАЛЬЦОВА
Композиция. 1918
Картон, гуашь. 37,5 x 24
Частное собрание

29. Н. УДАЛЬЦОВА
Композиция. 1916
Бумага, акварель. 22 x 17,7
Частное собрание

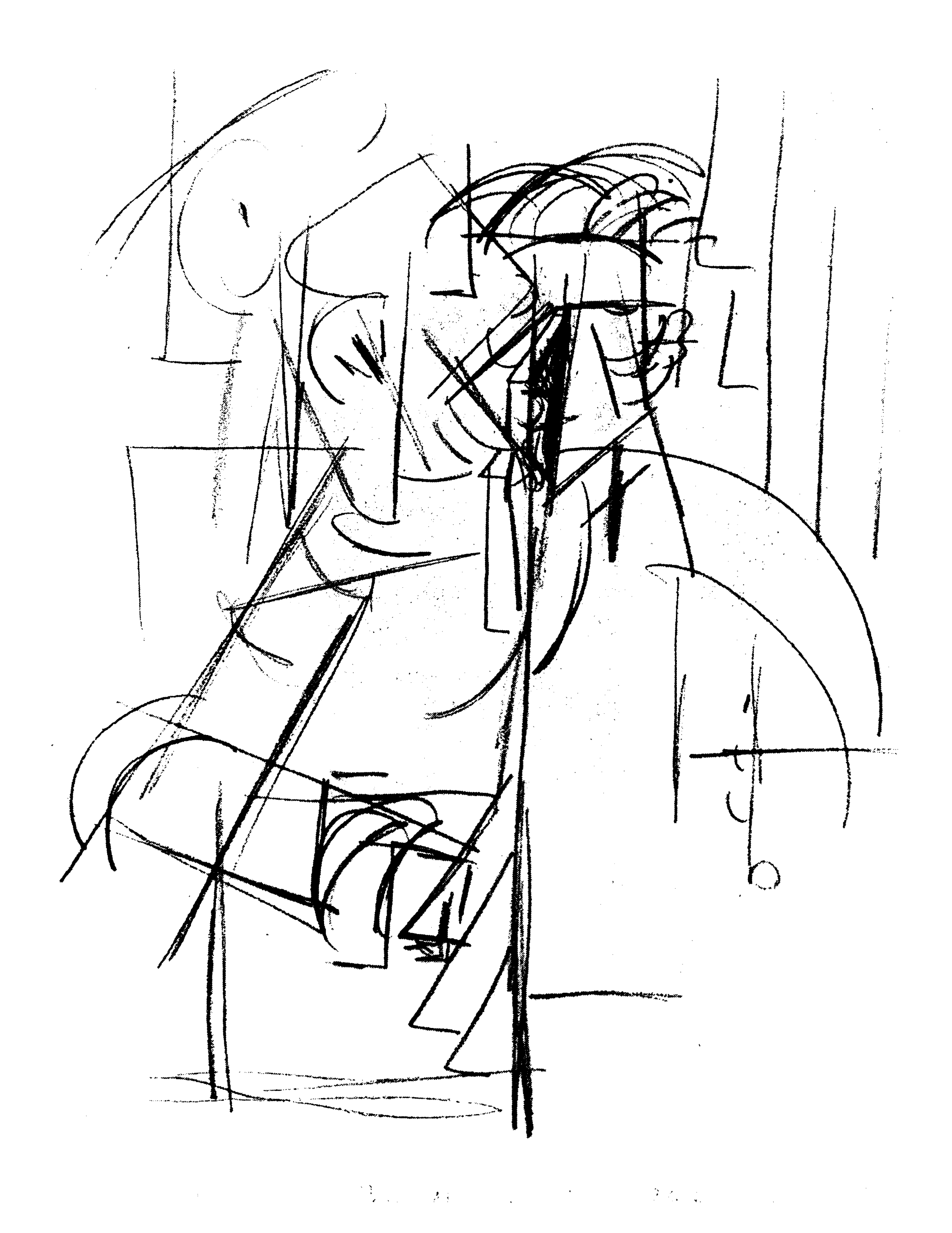
30. Н. УДАЛЬЦОВА
Композиция. 1916
Бумага, акварель. 27,5 x 21,5
Частное собрание

31. Н. УДАЛЬЦОВА
Композиция. 1916
Бумага, гуашь. 34,5 x 25
Частное собрание

32. Н. УДАЛЬЦОВА
Композиция. 1916
Бумага, гуашь. 46,5 x 38
Частное собрание



33. Н. УДАЛЬЦОВА
Композиция. 1913
Бумага, карандаш. 26,6 x 21,2
Собрание А. Древина и Н. Удальцовой, Москва

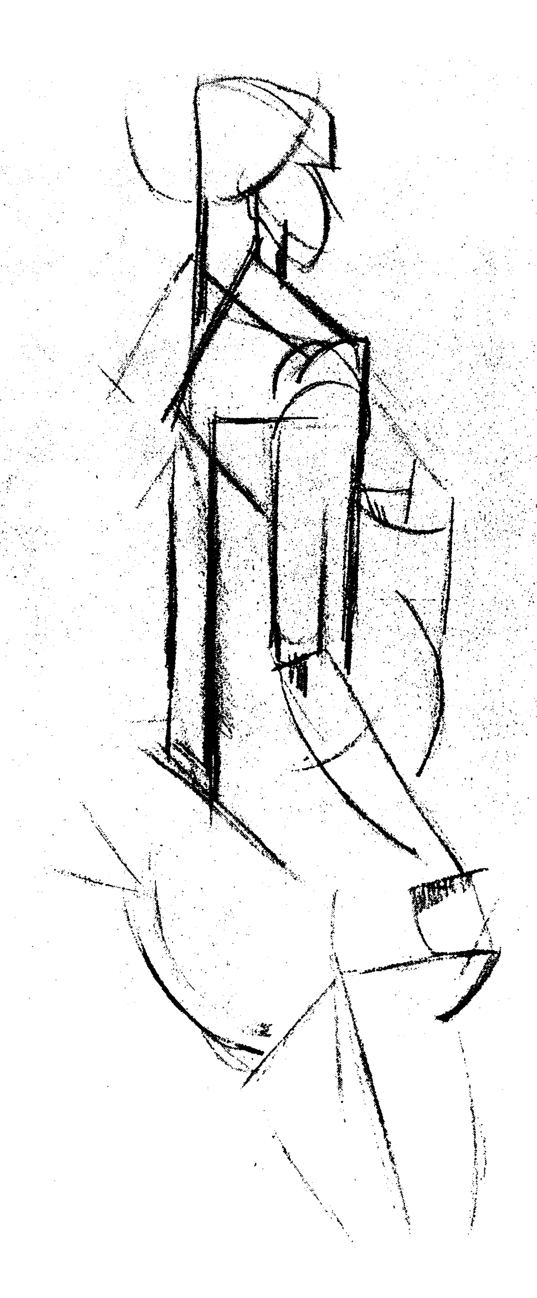


34. Н. УДАЛЬЦОВА

Торс. Модель. 1913

Бумага, карандаш. 26,6 x 20,5

Собрание А. Древина и Н. Удальцовой, Москва

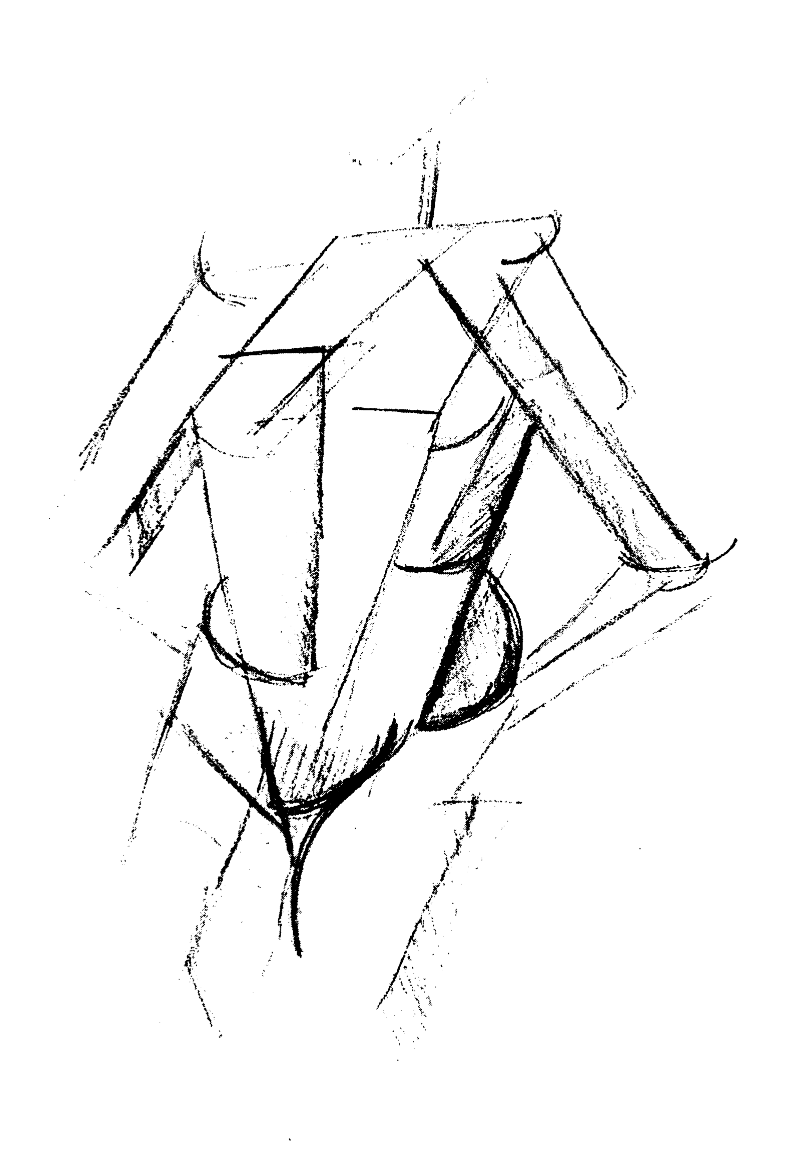


35. Н. УДАЛЬЦОВА

Натурщица. 1913

Бумага, карандаш. 26,6 x 21,1

Собрание А. Древина и Н. Удальцовой, Москва

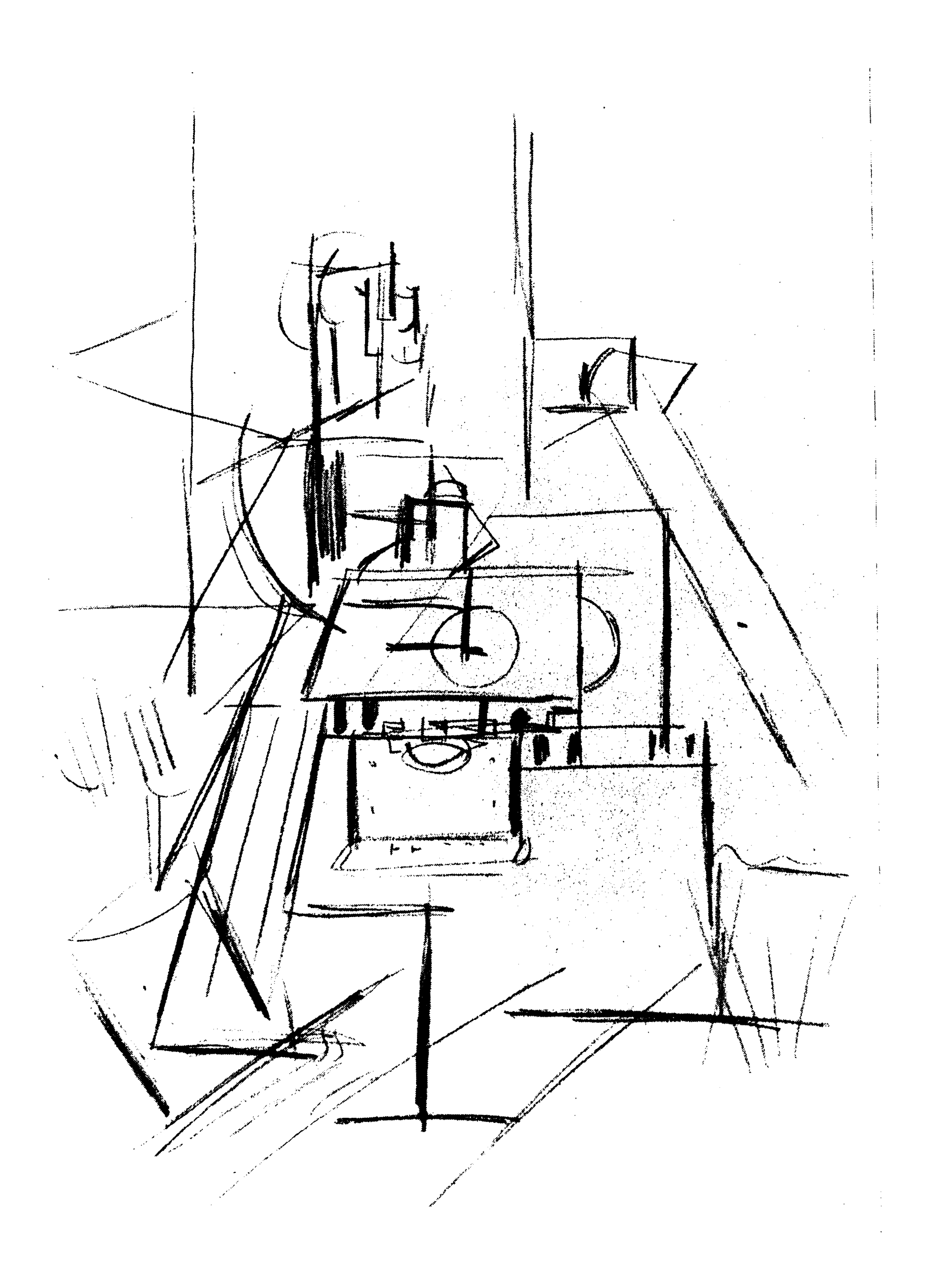


36. Н. УДАЛЬЦОВА

Натурщица. 1913

Бумага, карандаш. 26,6 x 20,5

Собрание А. Древина и Н. Удальцовой, Москва

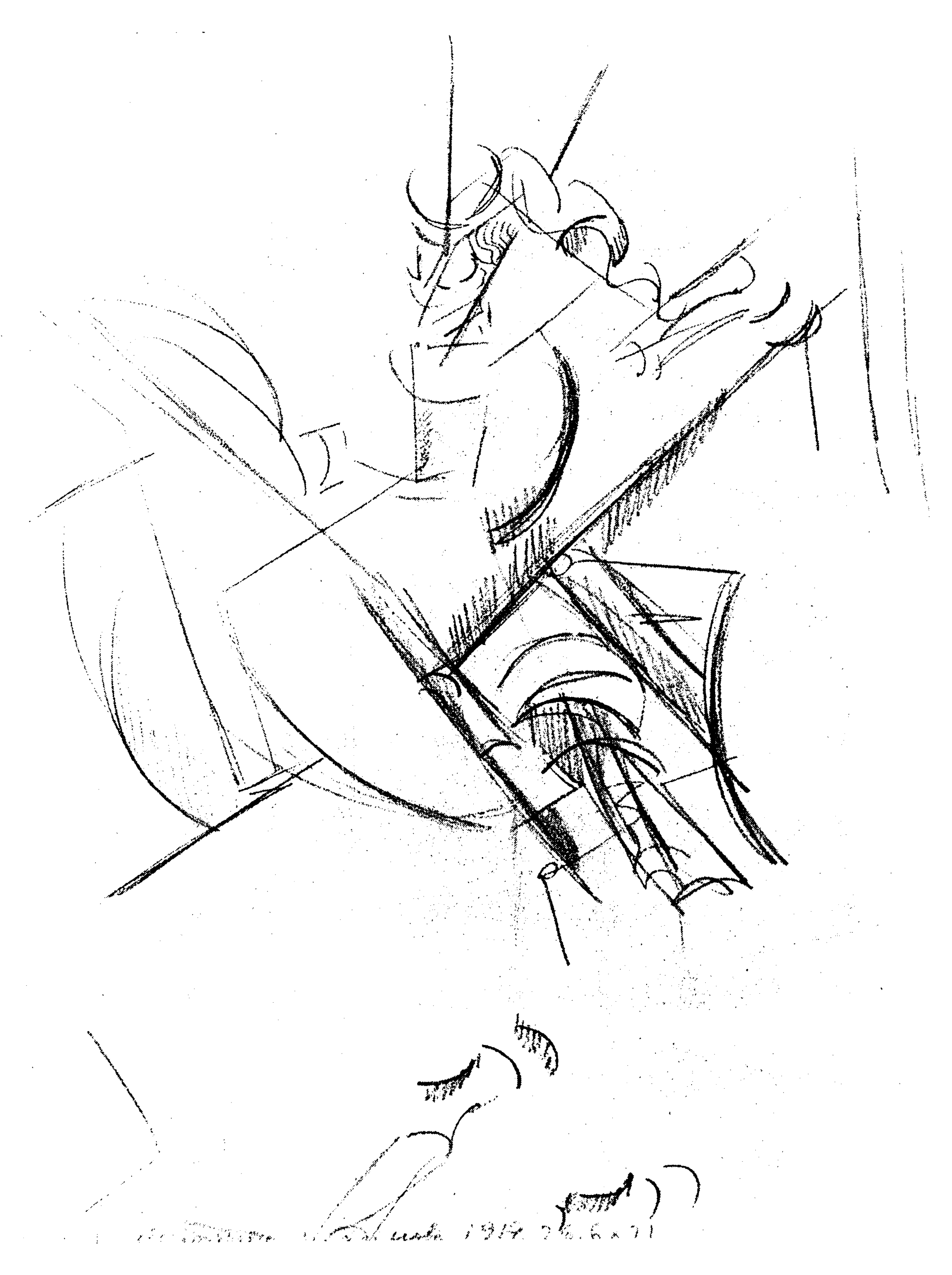


37. Н. УДАЛЬЦОВА

Автопортрет с этюдником. 1914

Бумага, карандаш. 36,8 x 22,7

Собрание А. Древина и Н. Удальцовой, Москва



38. Н. УДАЛЬЦОВА

Подготовительный рисунок к «Автопортрету с палитрой» 1914

Бумага, карандаш. 26,6 x 21

Собрание А. Древина и Н Удальцовой, Москва



39. Н. УДАЛЬЦОВА

Игроки в шахматы. 1914

Бумага, карандаш. 26,7 x 20,2

Собрание А. Древина и Н. Удальцовой, Москва

ХРОНИКА ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Н. УДАЛЬЦОВОЙ

1886 Родилась 11 января (29 декабря 1885 по старому стилю) в Орле, в семье офицера Андрея Тимофеевича Прудковского; мать Вера Николаевна, урожденная Чоглокова; была первым ребенком. «Выдано сие свидетельство, за надлежащею подписью с приложением казенной печати, в том, что в шнуровой метрической книге Успенской церкви города Орла за тысяча восемьсот восемьдесят пятый год в 1-ой части о родившихся, под N 84 женского пола записан следующий акт: тысяча восемьсот восемьдесят пятого года декабря двадцать девятого рождена, а тридцать первого крещена Надежда; родители ее подпоручик 69 резервного пехотного батальона Андрей Тимофеевич Прудковский и жена его Вера Николаевна [Чоглокова], оба православные» (из свидетельства Орловской Духовной Консистории).

1892 Семья переехала в Москву в соответствии с новым служебным назначением отца.

1893 Поступление в частную женскую гимназию В. П. Гельбиг.

1901 18 февраля впервые посетила Третьяковскую галерею. Из картин ей понравились «Царевна Софья Алексеевна» (1879) И. Репина и «Никита Пустосвят. Спор о вере» (1900) В. Перова.

Июнь—июль — поездка в Петербург к родственникам, посещение Эрмитажа, Музея Александра III (на нее произвела впечатление живопись Ф. Бруни). Была в Павловске, Петергофе, Царском Селе. «За последнее время я очень много видела картин и статуй. Они даже во сне мне снятся»*.

Зимой занималась историей, написала два рассказа.

1902 Начало лета провела в Липецке.

В июле-августе была в Крыму.

«Тосковала по югу и морю всю зиму».

1903 Лето провела на даче в Воронцове под Москвой, много рисовала.

1904 Весной окончила VII класс гимназии с отличием и перешла в дополнительный

* Здесь и далее цитируются дневниковые записи Н. Удальцовой.

класс «для специального изучения русского языка и истории», так как собиралась поступать на исторический факультет Московского университета.

Летом жила в Воронцове, там же находились семьи Удальцовых и Тиль (в том числе Соня Тиль, по мужу Каретникова).

1905 «По окончании курса я хотела поступать в Строгановское училище, но решительно не стоит. В школу живописи и ваяния поступить трудно, и не знаю, что делать. Курсы из-



Н. Удальцова
со своим отцом
Андреем Тимофеевичем
Прудковским
1899. Орел

за беспорядков закрыты. Черт знает, что делается в России всюду, про столицы уже не говорю» (запись от 7 января).

23 мая — окончила гимназию В. П. Гельбиг. «В настоящем году, при бывшем окончательном испытании ученицам VIII класса, она показала нижеследующие познания: 1) В предметах общеобразовательных: в законе Божием, в педагогике и дидактике, в начальном преподавании русского языка, в начальном преподавании арифметики, в гигиене — отличные. 2) В предметах специальных: в русском языке, в истории — отличные. При чем практические занятия, указанные в учебном плане VIII дополнительного класса женских

гимназий, выполнила с полным успехом» (из свидетельства об окончании гимназии).

Лето провела в Крыму, в Гурзуфе.

В августе семья подвергалась угрозам террористов. «Вчера маме сказали по телефону из участка, что приходил тот же рабочий и сказал, что нам на квартиру пришлют бомбу. Папа прислал сторожей, они стояли весь день, и сегодня тоже, но ничего не было» (запись от 19 августа).



Мать Н. Удальцовой
Вера Николаевна
Прудковская
(урожденная Чоглокова)

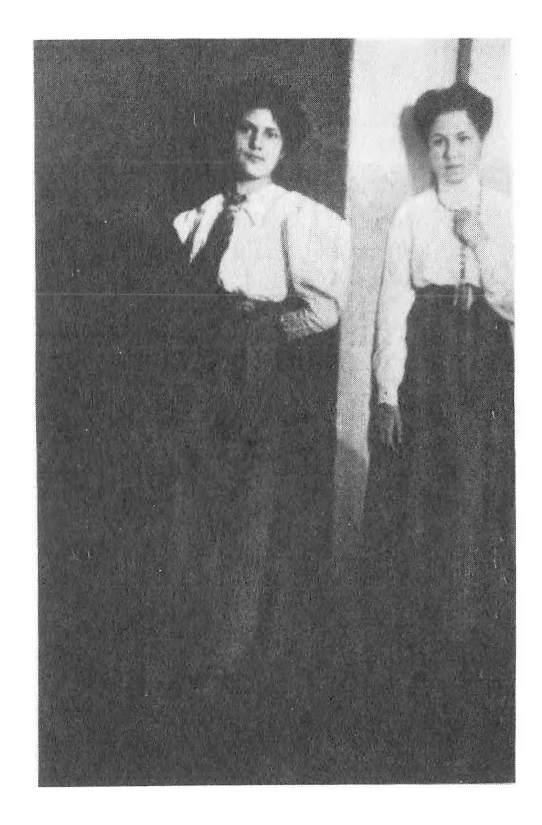
12 сентября поступила в частную художественную школу К. Юона, где преподавали И. Дудин и Н. Ульянов.

1906 Лето провела в Крыму.

По поводу «декабрьского восстания» в 1905 году в Москве и последующей реакции властей писала: «Это насилие, грабежи, потоки крови. В Москве введен военно-полевой суд, вешают чуть ли не каждый день. Боже, и долго это [будет]? Как-то зловеще тихо мертвенно после роспуска Думы» (запись от 11 сентября). [Дума была распущена в

июле.] «Я теперь занимаюсь рисованием каждый день. В школе так славно, вообще я вся ушла в рисование» (запись от 16 октября).

1907 Получила сильное впечатление от посмертной выставки В. Борисова-Мусатова. «Недавно была на выставке картин Мусатова и вернулась очарованная <...> Чем-то далеким веет с его полотен, какой-то невыразимой, необъяснимой прелестью. Техника тоже в высшей степени своеобразная, надо пойти еще раз, посмотреть» (запись от 3 февраля).



Н. Удальцова (слева) с сестрой Людмилой Прудковской 1906. Москва

Лето провела в Крыму.

Осенью продолжала занятия в школе К. Юона. В школе знакомится с Л. Поповой, подругой своей сестры Л. Прудковской, которые вместе пишут этюды под Москвой в Красновидово, А. Весниным, В. Мухиной. «27 [декабря] была у Ульянова, потом на вернисаже, на «Венке», билет мне Юон дал, он был у нас 24-го. Сказал, что у меня милое и симпатичное дарование, почему мне радости не дает это дарование?» (запись от 5 января 1908 года).

1908 Весной увлеклась новой французской живописью после посещения коллекции

С. И. Щукина. «Прочла письма Ван Гога, биографию Сезанна. Господи, сколько работали люди, всю жизнь отдавали живописи и работали настойчиво, серьезно, а я — сколько дряни намазано, и когда начну действительно работать?» (запись от 24 марта).

5 марта посетила выставку салона «Золотого руна» в Москве.

В мае-июне совершила поездку в Германию: Берлин (23 мая), Дрезден (2 июня; посетила Дрезденскую галерею).



Н. Удальцова (справа) с гимназической подругой
Середина 1900-х годов
Москва

В августе держала экзамен в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, не прошла по конкурсу. «Этюд написала хорошо, лучше не было, орнамент тоже прилично, но с головой углем сбилась, сегодня рисовала уже спустя рукава» (запись от 26 августа).

12 октября вышла замуж за Александра Дмитриевича Удальцова, приняла фамилию мужа, вместе они совершили свадебное путешествие в Петербург.

1909 Зимой прекратила занятия в школе К. Юона. После очередного посещения коллекции С. Щукина записала в дневнике: «У Щукина новое собрание Матисса (его новое



Н. Удальцова
1908. Москва

увлечение). Он предсказывает Матиссу будущность, и, кажется, следующий шаг в искусстве видит в Матиссе» (запись от 12 апреля).

Лето провела в Крыму.

Осенью уехала в Звенигород, где пробовала самостоятельно работать на натуре.

1910 Начала работать в мастерской Кароля Киша в доме Перцева в Москве. «Занимаюсь у Киша третью неделю. Уже он мне много дал и именно то, что мне нужно теперь, но пришла к печальным результатам: я знаю меньше, чем я думала, и необходимы немалые усилия, чтобы выкарабкаться. Разучилась схватывать отношения, распустилась <...> После 11 [февраля] думаю поработать дома, привести к какому-нибудь знаменателю приобретенное у Киша» (запись от 28 января).



Н. Удальцова в Крыму
1910-е годы

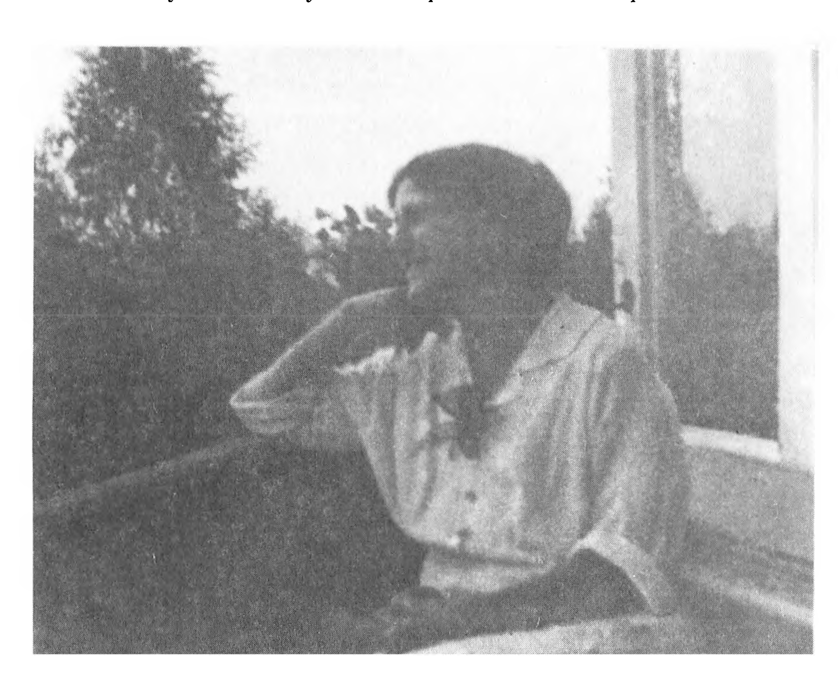
Летом, после выздоровления от брюшного тифа, жила в Петровском-Разумовском, работала над серией рисунков «Деревья».

Осенью продолжила занятия у Киша, познакомилась с А. Грищенко («не люблю я этого

самодовольного, самомнящего господина»), В. Фаворским, К. Истоминым, Н. Розенфельдом (ученики Холлоши в Мюнхене), Б. Терновцом, Г. Жидковым, В. Пестель, К. Алексеевой и другими.

«7 ноября. Умер Толстой: ничего сказать не могу, я не знала раньше, как люблю его».

«В воздухе носятся религиозные темы. Я рисовала летом на библейские сюжеты. Мила [Прудковская] написала «Кану Галилейскую». Фаворский пишет «Георгия Победоносца». Пестель мечтает о триптихе Св. Софии» (запись от 4 декабря).



Н. Удальцова
1910-е годы

В декабре посетила первую выставку «Бубнового валета». «Была вчера на «Бубновом валете». Какой-то рационалистический век настал. Взяв теории современных французов, они оголили ее, и еще больше отняв индивидуальную окраску, которая есть у французов, не дали своей, и получились довольно грубые примеры на заданные правила дополнительных цветов. Кое-что свое дал только Фальк. Он искреннее других, и в его пейзажах не отразилась поголовная зараза Пикассо. Краски поразительно противные, прежде всего они не живописны. Писать ярко — еще не значит быть живописцем, пора бы об этом подумать. Но до какой степени все это отзывается нижегородским. Обидно даже, люди-то не без таланта. <...>» (запись от 11 декабря).

1911 Продолжала работать в мастерской Киша.

«Работы Фаворского мне уже не кажутся такими недостижимыми, я многому научилась от него и техническому. И к тому же его теперешнее отношение к натуре очень близко мне» (запись от 2 марта).

В апреле, во время визита в Петербург, в очередной раз посетила Эрмитаж.

«Эрмитаж много перевернул во мне, сильно подействовали немцы и Тициан, про Рембрандта я не говорю. Эти глубокие чистые краски, ясные разграниченные плоскости,



Н. Удальцова
со своим первым мужем
А. Удальцовым
в маскарадных костюмах
1910. Москва

грани складок, сдобность какая-то техники — поразили меня» (запись от 28 апреля).

Лето провела на даче под Москвой, много работала над пейзажами. «Надо писать два-три этюда деревьев и несколько этюдов реки. Эти задуманные мною этюды мне очень пригодятся в дальнейшем» (запись от 13 июня).

С осени — начало расхождения с Кишем и «кишевцами».

Удальцова часто работает в московской «Башне» — свободной мастерской, где бывали М. Ларионов, Н. Гончарова, Л. Попова, Л. Прудковская и другие.

«Кишу страшно не понравились мои этюды, которые я считаю лучшими, и это очень хорошо, надеюсь, следующие ему понравятся еще меньше!» (запись от 22 сентября). «<...> ведь писала же на «Башне», и зачем только я ушла оттуда» (запись от 22 октября).

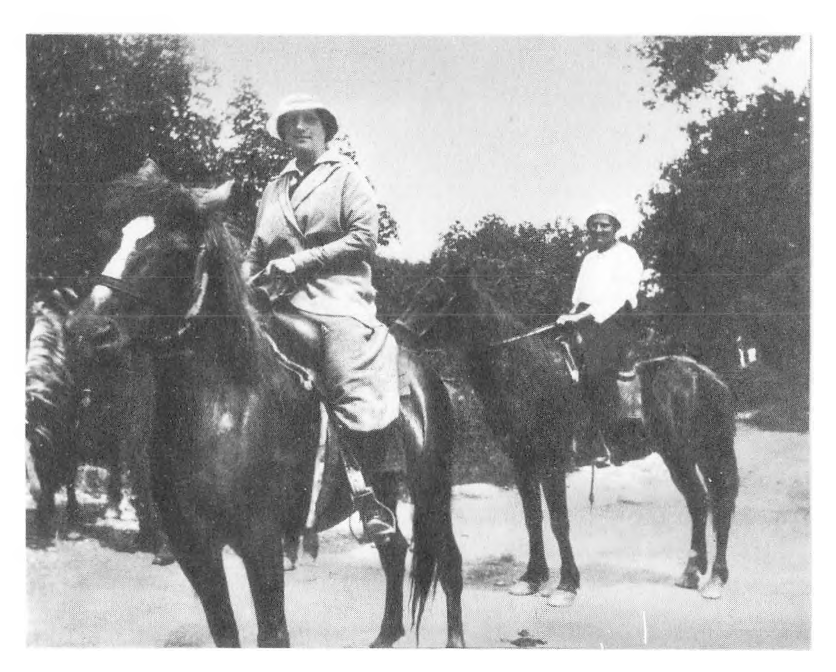
1912 В ноябре одновременно с Л. Поповой поехала в Париж, где продолжала художест-

венное образование в Академии «La Palette» под руководством А. Ле Фоконье, Ж. Метценже и А. Дюнуайе де Сегонзака.

21 ноября получила сильное впечатление от живописи Сезанна в собрании Пелерен.

3 декабря видела произведения Матисса у Гертруды Стайн.

Продолжала занятия в Академии «La Palette» в Париже вплоть до зимы 1913 года. Среди учеников были венгры Имре Соботка и Йозеф Чаки, Л. Попова, М. Киселева, бывали



Н. Удальцова
Лето 1913.
Воронцово

В. Мухина и Б. Терновец. Удальцова и Л. Попова живут в пансионе мадам Жанн, где также снимают комнаты В. Пестель, С. Каретникова и Б. Терновец.

1913 «Только что вернулась из Русской академии, где Луначарский читал пошлую лекцию на тему «Бог как художник и художник как Бог». Читал долго, нудно, глупо и пошло, приводил пошлые анекдоты» (запись от 12 января).

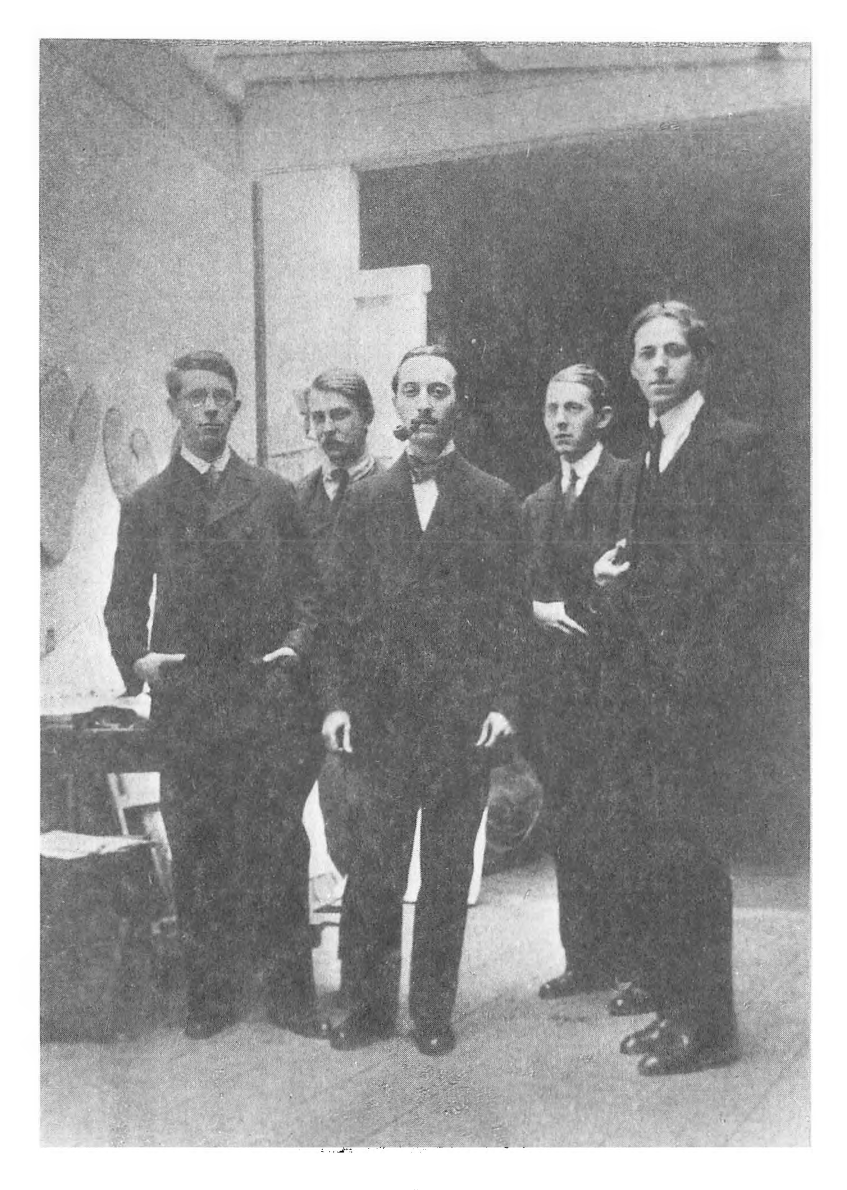
Весной вернулась из Парижа в Москву.

Лето провела в деревне, работала над пейзажами.

Осенью работала в студии Владимира Татлина на Остоженке. «У него [Татлина] фактически не было учеников, была своеобразная группа сотоварищей по живописным устремлениям — Попова, Веснины, Удальцова, Грищенко» (В. М. Мидлер. Автобиография.— В кн. : Советские художники. Т. 1. Живописцы и графики. Москва, Изогиз, 1937, с. 205).



Н. Удальцова на фоне одного
из вариантов картины «Ресторан»
1915. Москва



Имре Чаки и Йозеф Соботка
среди венгров, учившихся в
академии «La Palette»



Н. Удальцова, В. Прудковская и Л. Попова
(слева направо)
Лето 1915. Влахернская

8 сентября в Крыму умерла мать. Удальцова осталась с тремя сестрами — маленькими Варварой и Тамарой и больной Людмилой — на руках.

«Мила не выздоравливает. Папа и наша беспомощность перед грядущими бедствиями. Варя и Тамара, несчастные дети, что я буду делать с ними. И вновь пережить 1905 год, где на все это силы?» (запись от 21 сентября).

1914 В январе впервые выставила кубистическую «Композицию» на выставке картин



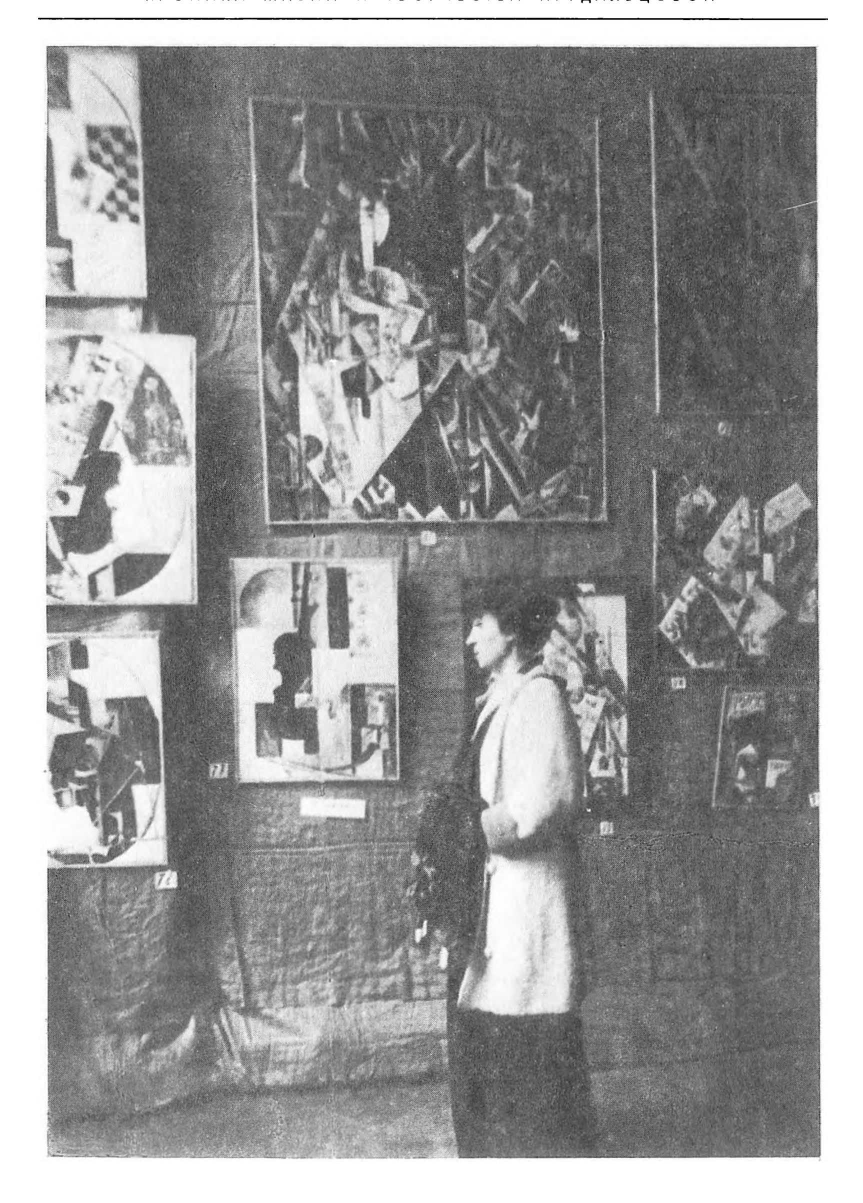
В. Татлин и Н. Удальцова (крайние слева) среди друзей Лето 1915. Влахернская

общества художников «Бубновый валет» (Б. Дмитровка, дом Левиссона). О работах Удальцовой на этой выставке упоминает в своей рецензии А. Грищенко («Бубновый валет». Впечатление от выставки.— Новь, Москва, 1914, N 22, с. 9-10).

В связи с визитом итальянского футуриста Ф. -Т. Маринетти в Москву записала: «Может быть и прав Ларионов в своем сугубо отрицательном отношении к этому субъекту. Но есть и хорошая сторона — живой жизни подражает он и зовет к ней» (запись от 29 января).

1915 Зимой 1914/1915 годов посещала «Еженедельные собрания по искусству» в квартире Л. Поповой на Новинском бульваре 117, где бывали В. Татлин, Б. Терновец, А. Грищенко, Вера Пестель, А. Веснин, Б. Виппер, о. П. Флоренский, Б. фон Эдинг и другие.

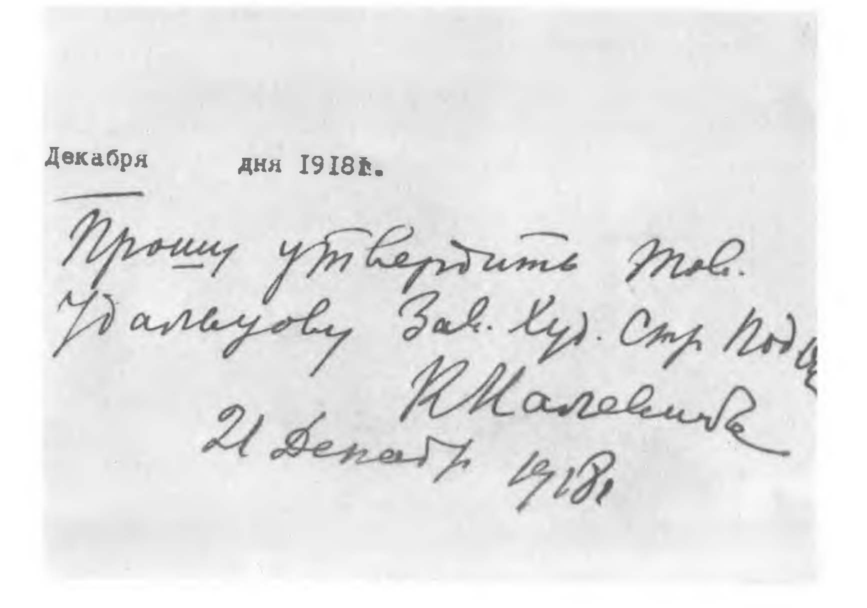
В марте восемь работ Удальцовой (в том числе «Ресторан», «Натурщица с гитарой», «Скрипка» и др.) были показаны на Первой футуристической выставке «Трамвай В»,



А. Экстер на фоне работ Н. Удальцовой,
экспонированных на выставке «Магазин» в Москве
(1916)

открывшейся в Малом зале Общества поощрения художеств в Петрограде.

Написала текст к иллюстрированному буклету «Владимир Евграфович Татлин» (Петроград, издание «Нового журнала для всех», 1915), выпущенному, среди материалов других художников, к открытию Последней футуристической выставки «0,10», которая состоялась в декабре 1915 — январе 1916 года в Петрограде. На ней Удальцова экспонировала следующие произведения: «Музыка», «Кухня», «Бутыль и рюмка», «Мое изображение»,


Декабря дня 1918г.

Прошу утвердить тов.
Удальцову Зав. Худ. Стр. Под
К Малевич
21 декабр. 1918 г.

Заявление К. Малевича от 21 декабря 1918 года Архив А. Древина и Н. Удальцовой, Москва

«Синий кувшин», «Желтый кувшин» и др.

1916 В марте принимала участие в футуристической выставке «Магазин» в Москве на Петровке, 17.

Летом гостила у Л. Поповой под Ярославлем, затем у С. Каретниковой в Воронцове (после 15 июля).

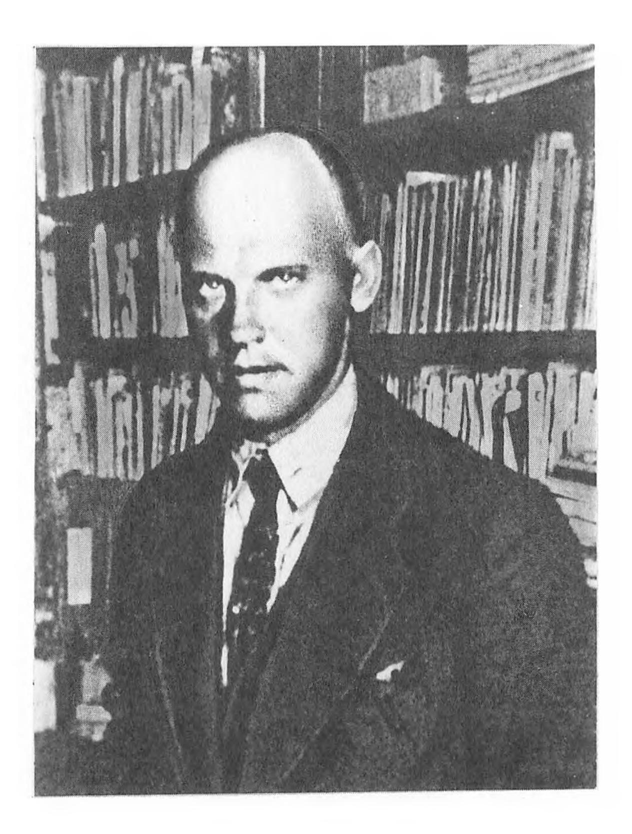
Осенью осталась без средств к существованию после призыва на военную службу мужа А. Удальцова.

10 октября получила приглашение от Н. Давыдовой делать декоративные рисунки для артели вышивальщиц «Вербовка».

В ноябре три фактурно-беспредметные композиции «Живописное построение» были показаны на обновленной выставке общества художников «Бубновый валет» в Москве в салоне К. Михайловой на Большой Дмитровке.

Зимой начала участвовать в создании художественного кружка «Супремус»; собрания проходили на квартире Удальцовой на Смоленском бульваре (дом 65, квартира 82), где собирались К. Малевич, В. Татлин, М. Меньков, И. Клюн, А. Крученых, Н. Давыдова, О. Розанова, А. Экстер, В. Пестель и другие. Тогда же возник проект издания журнала «Супремус», материалы для которого начала собирать О. Розанова.

1917 В марте вступила в Союз «Свобода искусству» в Петрограде.



А. Древин
Середина 1920-х годов
Фотография А. Родченко

В апреле принимала участие в выставке-аукционе картин, скульптур и прикладного искусства в помощь освободившимся политическим заключенным.

В мае-июне стала одним из организаторов левой (молодой) федерации профессионального союза художников-живописцев Москвы и вошла в состав его Совета вместе с А. Грищенко, К. Малевичем, О. Розановой, В. Татлиным и Г. Якуловым.

Осенью участвовала в работах по декорированию московского кафе «Питтореск».

Поздней осенью и зимой участвовала в московских выставках — «Бубнового валета» (16

ноября — 26 декабря) и второй выставке «Вербовки» (открылась 2 декабря).

О сложности и напряженности творческой жизни Удальцовой в это время свидетельствует запись, сделанная на обороте обложки каталога выставки «Бубнового валета» (1917): «1) Выст<авка>. Декоративн<ные> дела. a) постановка дела. b) плата художникам. 2) Общество Супремус. a) инцидент с Б<убновым> В<алетом>. b) инцидент в Левой



Н. Удальцова и А. Древин со своим сыном Андреем
Середина 1920-х годов
Фотография Г. Клуциса

Федерации <...> полное игнорирование председ<ателем> Малевичем интересов группы [зачеркнуто] части членов общества Супр<емус>. <...> c) Вынуждение выхода некоторых членов благодаря инцидентам Лев<ой> Ф<едерации> и Бубнового В<алета>. d) Соотношение общества Супремус и группы «беспредметной живописи». 3) О журнале».

1918 Сотрудничала в газете «Анархия».

Работала во Всероссийской коллегии по делам изобразительного искусства, Пролеткульте, артели мастеров.

Экспонировала свои работы на 1-й выставке профсоюза художников-живописцев Москвы, открытой с 26 мая по 12 июля в салоне К. Михайловой на Б. Дмитровке, 11.



Н. Удальцова и А. Древин в деревне Норк около Еревана 1933

1919 Преподавала в I ГСХМ сначала как ассистент К. Малевича, а затем самостоятельно, как руководитель мастерской.

«1-ые Свободные Государственные Мастерские. Мастерской Малевича и Удальцовой выработаны проекты Нового Декоративного стиля.

Составлены рисунки для материй, набоек, вышивок, посуды, переплетов и пр. Рисунки будут выставлены на предстоящей прикладной выставке» (Искусство, 1919, N 5, 1 апреля, с. 4).

4 апреля К. Малевич и В. Татлин были забаллотированы при выборах в коллегию ИЗО Наркомпроса.

Июль-август провела вместе с А. Древиным в деревне Поповка под Звенигородом. «Известие о нашем браке встретило оппозицию» (запись от сентября).

Состояла членом Ассоциации крайних новаторов (Аскран) вместе с А. Родченко, В. Степановой, А. Древиным и А. Весниным.

1920 Начала преподавательскую деятельность во Вхутемасе (затем — Вхутеине), которую не прекращала вплоть до 1930 года: вела дисциплину «Объем в пространстве» (1920/1921), преподавала на основном отделении, вела мастерские на живописном и текстильном отделениях.

Начала сотрудничество в Инхуке (до 1921 года)

Н. Удальцова
1934



1921 14 апреля постановлением Президиума Инхука была утверждена рабочая группа объективистов, председателем была назначена Удальцова.

В августе у Н. Удальцовой и А. Древина родился сын Андрей.

1922 Картины Удальцовой были показаны на «Первой выставке русского искусства» в галерее Ван Димен в Берлине, а в 1923 году в Амстердаме. Несколько работ было приобретено обществом анонимов (Société anonyme).

1923 Вместе с А. Древиным принимала участие в «Выставке картин» в помещении Вхутемаса (совместно с бывшими членами общества «Бубновый валет»).

1924 В марте на «Выставке картин, организованной Российским обществом Красного Креста», показала шесть картин, в том числе «Автопортрет».

1925 Стала действительным членом общества живописцев и скульпторов «Московские



Н. Удальцова, В. Якуб, А. Древин, неизвестный, Р. Барто (слева направо) 1937
Фотография сделана Андреем Древиным незадолго до ареста отца

живописцы». Среди участников были П. Кончаловский, И. Машков, А. Лентулов, В. Рождественский, Р. Фальк и другие.

1926—1928 Поездка на Урал вместе с А. Древиным.

1927—1928 Стала членом Общества московских художников (ОМХ), участвовала в выставочной деятельности общества.

1928 В январе на выставке к 10-летию Октября показала «Октябрьский натюрморт».
Работы уральского периода были показаны на персональной выставке Н. Удальцовой и А. Древина в Русском музее в Ленинграде

1929—1932 Поездки на Алтай вместе с А. Древиным.

1930 В ноябре на выставке современного русского искусства в Вене экспонировались работы из «алтайского» цикла.

Вплоть до 1935-го произведения Удальцовой экспонировались на многих зарубежных выставках, организованных ВОКСом.

Работы Н. Удальцовой и А. Древина в Третьяковской галерее Фрагмент экспозиции сделанной А. Федоровым-Давыдовым в 1930-е годы



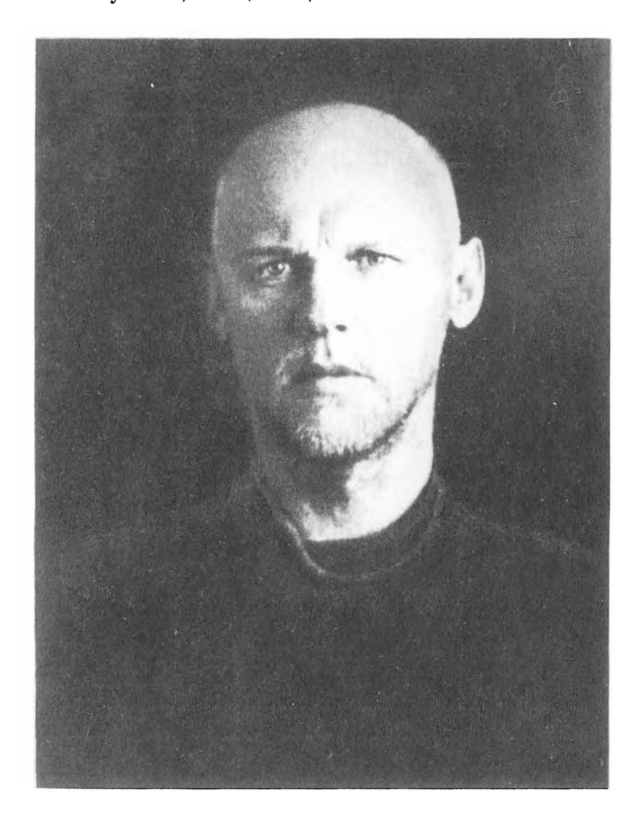
1931 Графические работы, выполненные во время поездок на Алтай, демонстрировались на третьей и последней выставках группы «Тринадцать».

1932 Принимала участие в юбилейной выставке «Художники РСФСР за XV лет» в Москве и Ленинграде.

1933 Удальцова и А. Древин подвергаются резкой критике как формалисты.

«Работы художников Древина и Удальцовой, близкие к экспрессионизму и своеобразно перекликающиеся с творчеством Филонова, говорят о самоизоляции этих художников от задач рабочего класса, от участия в культурном строительстве. Это находит себе отраже-

ние в формально абстрактном гипертрофированном цвете, становящемся в их живописи самоцелью <...>. Творчество их идет не в сторону реалистического искусства социализма, а в сторону индивидуальной замкнутости, и является дальнейшим перепевом уже ранее достигнутых ими формальных моментов в живописи» (М. Буш, А. Замошкин. Путь советской живописи. – Искусство, 1933, № 1, с. 34).



А. Древин. 1938
Фотография
из следственного дела
Архив КГБ

Произведения Удальцовой и Древина также были подвергнуты критике в статье Осипа Бескина «Формализм в живописи» (Искусство, 1933, № 3), вышедшей в том же году отдельной брошюрой в издательстве «Всекохудожник».

Поездка в Армению с А. Древиным. Работа над пейзажами. «Несмотря на обвинения в формализме, я, вопреки моим ожиданиям, получил летом командировку в Армению. Настроение, в каком я находился, всякий себе представляет, если иметь в виду, что ряд моих картин был снят с выставки 15-летия, а сам я был уличен во всех грехах» (Художник А. Древин о себе. – Творчество, 1934, № 4).

1934 Выставка Н. Удальцовой и А. Древина в Государственном культурно-историческом музее Еревана.

1937 Поездки на реку Молога, работа над пейзажами.

1938 В ночь с 16 на 17 января был арестован муж Удальцовой Александр Древин.

Н. Удальцова
1949



1941—1945 Во время войны работала в Москве, с бригадой художников писала портреты летчиков на аэродромах.

1945 Зимой-весной работала в Государственном цыганском театре «Ромэн», писала портреты артистов. Из этих работ была устроена персональная выставка.

9 мая открылась персональная выставка Удальцовой в залах Московского союза советских художников.

«Председатель МОССХа С. В. Герасимов, известный художник Г. Шегаль и автор этих

строк на открытии выставки отметили ценные качества произведений Удальцовой, подлинную живописность, декоративность, серьезное решение живописных задач» (А. Г. Ромм. Выставка Н. Удальцовой. Не опубликовано).

1946 Была награждена медалью «За доблестный труд».



Н. Удальцова
1940-е годы

Летом жила на станции «55 км», где писала натюрморты и пейзажи.

1948 Художник Александр Осмеркин написал портрет «Мой друг живописец Н. А. Удальцова».

1949 Имя Удальцовой попало в резолюцию III секции Академии художеств СССР «Формализм и натурализм, примитивизм и стилизаторство» (Москва, 1949, с. 61).

Лето и осень проводила в деревне Марьино под Звенигородом, где вплоть до 1951 года работала над пейзажами цикла «Песнь о Родине».

1952 Лето и осень провела в Загорске (по соседству жил Адександр Осмеркин). Работала над натюрмортами и загорскими пейзажами.

1953 В дни похорон Сталина находилась у Сарры Лебедевой и позировала ей для скульптурного портрета.

1954 Лето провела в поселке Снегири недалеко от Москвы.

Н Удальцова
с внучкой Катей
1954



1957 30 октября посмертно был реабилитирован муж Удальцовой А. Древин.

Лето провела, как и в следующем 1958 году, в дачном поселке НИЛ (наука, искусство, литература) под Новым Иерусалимом.

1958 В октябре приняла участие в групповой выставке в Доме художника (Кузнецкий, 11) в Москве. В выставке также участвовали В. Вакидин, А. Зеленский, Е. Малеина, В. Эльконин.

«Удальцова – мастер очень высокой живописной культуры. Мы знаем, что она начинала в кругу «Бубнового валета», что опыт французских постимпрессионистов не прошел для

нее бесследно. Но своей культурой цвета не в меньшей, если не в большей степени она обязана русской национальной традиции – русской иконе и фреске, замечательным колористам XVIII века, мастерству Сурикова и Кустодиева. Цветовой строй полотен Удальцовой богат и многообразен. У нее есть работы, построенные на тональных отношениях. И в какую живописную драгоценность умеет она превратить какие-нибудь свои луковицы



Н. Удальцова
1950

и головки чеснока в глиняной плошке!» (Е. Тагер. Вступительное слово на открытии выставки. Не опубликовано).

1959 Вместе с сыном Андреем Древиным подготовила для выставки художников – латышских стрелков в Риге работы Александра Древина, впервые показанные после более чем двадцатилетнего перерыва.

1960 Лето провела в поселке Вельяминово под Москвой.

1961 25 января скончалась в Москве.

ВЫСТАВКИ, В КОТОРЫХ ПРИНИМАЛА УЧАСТИЕ Н. УДАЛЬЦОВА*

ПЕРСОНАЛЬНЫЕ ИЛИ СОВМЕСТНЫЕ С А. ДРЕВИНЫМ

1922 Выставка работ А. Древина, Н. Удальцовой и студентов их мастерской (без каталога). Вхутемас, Москва

1928 Выставка картин А. А. Древина и Н. А. Удальцовой. Русский музей, Ленинград

1934 Выставка работ художников А. Д. Древина и Н. А. Удальцовой, сделанных в Эривани. Государственный культурно-исторический музей, Ереван

1945 Выставка живописи Н. А. Удальцовой. Выставочный зал МОССХа, Москва
Выставка живописи Н. А. Удальцовой. Государственный цыганский театр «Ромэн», Москва

1965 Выставка живописи Н. А. Удальцовой. Центральный Дом работников искусств, Москва

1972 Выставка А. Д. Древина и Н. А. Удальцовой. Центральный Дом литераторов, Москва.

1986 Вечер памяти Н. А. Удальцовой к 100-летию со дня рождения.
Выставка работ (без каталога). Центральный Дом художника, Москва.

1990 Выставка Александра Древина и Надежды Удальцовой. Галерея «Манеж», Москва

1991 Александр Древин. Надежда Удальцова. Союз художников СССР, Москва

КОЛЛЕКТИВНЫЕ ВЫСТАВКИ

1914 Выставка картин общества художников «Бубновый валет». Москва

1915 Выставка левых течений. Петроград
Первая футуристическая выставка картин «Трамвай В». Петроград

1915/1916 Последняя футуристическая выставка картин «0,10» (ноль-десять). Петроград

1916 Футуристическая выставка «Магазин». Москва
Выставка картин и скульптуры салона «Единорог». Москва
Выставка картин и скульптуры общества художников «Бубновый валет». Москва

1916/1917 Выставка современной русской живописи. Петроград

1917 Выставка картин общества художников «Бубновый валет». Художественный салон. Москва
Вторая выставка современного декоративного искусства «Вербовка». Москва
Выставка-аукцион картин, скульптур и прикладного искусства в помощь освободившимся политическим заключенным. Москва

* Выставки представлены в хронологическом порядке. В список внесены лишь основные выставки с участием Н. Удальцовой. Более подробную информацию об участии Удальцовой на выставках с 1917 по 1958 год см. в справочнике «Выставки советского изобразительного искусства» (Тт. I–V. Москва, Советский художник, 1965–1981).

1918 Первая выставка картин Профессионального союза художников-живописцев Москвы. Москва
Выставка современной живописи и рисунка. Петроград
1919 Пятая государственная выставка картин. Москва
Третья выставка картин. Рязань
1921 Мир искусства. Москва
1922 Мир искусства. Москва
Первая русская художественная выставка. Берлин
1923 Выставка картин. Москва
1924 Выставка картин, организованная Российским обществом Красного Креста. Москва
XIV международная выставка (Биеннале). Венеция
1925 Выставка общества «Московские живописцы». Москва
1927/1928 Юбилейная выставка итогов и достижений советской власти за 10 лет. Берлин, Осло, Копенгаген
1928 Выставка произведений к 10-летию Октябрьской революции. Москва
Выставка Общества московских художников. Москва
1930 Современное русское искусство. Вена
Выставка советского искусства. Берлин
1931 Третья выставка группы «Тринадцать». Москва
1932—1933 «Художники РСФСР за XV лет» (1917 – 1932). Ленинград, Москва
1934 Отчетная выставка произведений художников, командированных Совнаркомом, Наркомпросом, «Всекохудожником» и МОССХом в 1933 году. Москва
«Искусство Советской России». Филадельфия
1935 Весенняя выставка московских живописцев. Москва
1936 Выставка летних работ московских художников. Москва
1937 Первая выставка акварельной живописи московских художников. Москва
Пятая выставка московских живописцев. Москва
Выставка произведений московских и ленинградских художников. Кисловодск
1938 Выставка живописи, графики и скульптуры женщин-художников. Москва
1940 Выставка живописи и акварели московских художников. Москва
1942 «Пейзаж нашей родины». Москва
1942—1943 Всесоюзная выставка живописи, графики, скульптуры и архитектуры «Великая Отечественная война». Москва
1946 Всесоюзная художественная выставка. Москва
1947 Весенняя выставка произведений московских живописцев и скульпторов. Москва
1955 Выставка живописи, скульптуры, графики и работ художников театра и кино Москвы и Ленинграда. Москва
1957 Выставка живописи, скульптуры, графики к Первому всесоюзному съезду советских художников. Москва
Передвижная выставка советских художников. Москва, Смоленск и другие города
1958 Выставка произведений художников В. Н. Вакидина, А. Е. Зеленского, Е. А. Малеиной, Н. А. Удальцовой, В. Б. Эльконина. Москва
1967 Avantgarde Osteuropa. 1910 – 1930. Berlin
1970 The Cubist Epoch. New York

1970/1971 Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе. Москва
1972 Пейзаж нашей Родины в произведениях художников «Абрамцева». Музей-усадьба «Абрамцево»
1974 Натюрморт и интерьер в творчестве абрамцевских художников. Музей-усадьба «Абрамцево»
1976/1977 Автопортрет в русском и советском искусстве. Москва
1977 Die Kunstismen in Russland. The Isms of Art of Russia. Köln
1979 Paris – Moscou. 1900 – 1930. Paris
1979/1980 Künstlerinnen der russischen Avantgarde. Women-Artists of the Russian Avantgarde. 1910 – 1930. Köln
1980 L'altra meta dell'avantguardia. 1910 – 1940. Milano, 1980
1981 Москва – Париж. Москва
1982 Пейзаж нашей Родины в творчестве абрамцевских художников. Музей-усадьба «Абрамцево»
50 лет Мосха. Москва
Art and Revolution. Tokyo
1983 L'Avant-Garde au Feminin. Moscou – Saint-Petersburg – Paris. 1907 – 1930. Paris, München
Das Stilleben und sein Gegenstand. Dresden
1984 Sieben Moskauer Künstler. Seven Moscow Artists. 1910 – 1930. Köln
Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX века. Выставка картин из музеев СССР и ГДР. Москва
1987/1988 Art and Revolution. Russian-soviet Art. Muveszet es forradalom. Orosz-Szovjet muveszet. 1910 – 1932. Budapest
Художник и время. Москва
Искусство революции. Москва
1988 Art and Revolution. Russian-soviet Art. Kunst und Revolution. Russische und Sowjetische Kunst. 1910 – 1932. Wien
Time of Change. 1905 – 1930. Russian Avant-Garde from private Soviet Collections. Muutoksen aika. Forandringens tid. 1905 – 1930. Helsinki
Pioniere der Abstrakten Kunst. Aus der Sammlung Thyssen–Bornemisza. Köln, 1988
1989 Искусство 20-х – 30-х годов. Из фондов Русского музея. Ленинград
Художники группы «Тринадцать». Москва
Автопортрет. Выставка произведений московских художников. Москва
Выставка произведений художников «Бубнового валета» из собрания музея-усадьбы «Абрамцево» и частных собраний. Музей-усадьба «Абрамцево»
Avantgarde 1910 – 1930. Rysk och sovjetisk konst. Turku
Avantgarde 1910 – 1921. Venäläistä ja neuvostoliittolaista taidetta Sverdlovskin taidemuseon. Tampere
Das Leben zur Kunst Machen. Arbeiten auf Papier von Frauen der russischen Avantgarde. Stoffe und Porzellan aus der jüngen Sowjetunion. Zürich
La donne dell'avanguardia. Donne e avanguardie artistiche in Unione Sovietica. 1910 – 1930. Citta de Castello
Avanguardia Russa. Dalle collezioni private sovietiche. Origini e percorso. Milano
100 Years of Russian Art. 1889 – 1989. From private Collections in the URSS. London

1990 1930-е годы. Живопись, скульптура, документы. Москва
Русские художники о Востоке. Дамаск
Художественные документы эпохи Великой Отечественной войны. 1941—1945. Москва
Russian Avant-Garde. Rodchenko – Drevin – Udaltzova – Berzinsh and Contemporaries. London
50 anos de arte sovietico. Barcelona
АртМиф 1. Москва

1991 Ornament and Textiles Design. Nadezda Udaltsova. 1882—1961.
Varvara Stepanova. 1894—1958. Alexander Rodchenko. 1891—1956. Frankfurt
Vanguardismo Ruso. De colecciones privadas. 1900—1935. Valencia
Art London '91. The 6th International Cotemporary Art Fair. London

1991/1992 Vision vom Raum. Kunst und Architektur von 1910 bis 1990. Verzeichnis der Werke. Köln

1992 Московские художники. 20-30-е годы. Живопись, скульптура, графика. Москва
Московская школа живописи. Москва
Уроки Магницкого. Геометрический абстракционизм. Московский опыт. Москва

1992—1993 Die Grosse Utopie. Russische und Sowjetische Avant-garde. The Great Utopia. Russian and Soviet Avant-garde. Великая утопия. Русский и советский авангард. 1915—1932. Frankfurt, New York, Москва

ОСНОВНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ*

Н. Удальцова. Автобиография.— В кн.: Советские художники. Том 1. Живописцы и графики. Москва, 1937 с. 331—332

Н. Удальцова. Из воспоминаний.— Искусство, 1940, № 3, с. 34

Н. Удальцова. Воспоминания о Маяковском.— В кн.: Поэзия. Альманах. Москва, 1983, с. 100—103

Из парижского дневника Н. А. Удальцовой. Предисловие, публикация и комментарии Е. Древиной.— В кн.: Пространство картины. Москва, 1989, с. 305—320

А. Грищенко. «Бубновый валет». Впечатление от выставки.— Новь, 1914, № 22, с. 9—10

В. Денисов. Московские живописцы в Ленинграде.— Жизнь искусства, 1928, № 8, с. 6—7

Отчет Государственного Русского музея за 1928 год. Ленинград, 1928, с. 9

М. Буш, А. Замошкин. Путь советской живописи. 1917—1932. Москва, 1933

О. Бескин. Формализм в искусстве. Москва, 1933

Р. Дрампян. Древин и Удальцова. На выставке картин.— Коммунист, Ереван, 1934, декабрь, № 119

Древин, Удальцова, Истомин. Досадное напоминание. Письмо трех художников.— Советское искусство, 1934, 5 июля

Е. Тагер. Четыре разных художника.— Московский художник, 1958, 30 ноября

О. Салько. У картин Н. А. Удальцовой.— Искусство, 1966, № 4

D. Cooper. The Cubist Epoch. London, 1970

М. Мясина. Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе. Москва, 1973, с. 220—225

J.-P. Bouillon. Le cubisme et l'avant-garde russe.— Actes du premiere colloque d'histoire de l'art contemporain. Université de Saint-Étienne, 1973, p. 153—223

Б. Слуцкий. Говорящие лица.— Юность, 1977, № 3, с. 80—82

L. Shadowa. Suche und Experiment. Dresden, 1978

K. S. Malevich. The Artist, Infinity, Suprematism. Edited by Troels Andersen. Vol. IV: Unpublished Writings, 1913—1933. Copenhagen, 1978, p. 128—133

* В список трудов об Удальцовой не вошли опубликованные в настоящем издании статьи, указанные в списке выставок каталоги, а также упомянутая в комментариях библиография.

Э. Путерброт. Живопись начала XX века в музеях Дагестана.— В кн.: Музей 1. Художественные собрания СССР. Москва, 1980, с. 156—159

The George Costakis Collection. Russian Avant-Garde Art. New York, 1981

Е. Тавьева. В клубе живописцев.— Московский художник, 1985, 18 января, с. 3

Е. Древина. Надежда Андреевна Удальцова.— В кн.: Художественный календарь «100 памятных дат». 1986 год. Москва, 1985, с. 17—20

Н. Нисс-Гольдман. Страничка из воспоминаний.— Московский художник, 1986, 25 апреля, с. 3

Е. Завадская. Мой друг живописец Н. А. Удальцова.— Творчество, 1986, № 10, с. 27—28

М. Немировская. Художники группы «Тринадцать». Москва, 1986, с. 43—47

М. Яблонская. Надежда Андреевна Удальцова. Александр Давидович Древин.— Огонек, 1988, № 25, с. 8

Н. Назаревская. Снимок из семейного альбома. 50 лет спустя.— Советская культура, 1988, № 119, 4 октября, с. 6

C. Douglas. Russians on the Road. Part II. Art in America, 1988, October

Т. Мазуркевич. Возвращенные имена.— Орловская правда, 1988, 8 сентября

Б. Рыбченков. Рассказы. О Древине и Удальцовой.— В кн.: Пространство картины. Москва, 1989, с. 298—304

М. Яблонская. Новый феномен. Опыт систематизации.— Искусство, 1990, № 3, с. 29—35

M. Yablonskaya. Women-Artists of Russia's New Age. 1900—1935. London, 1990

Е. Пивоварова. В интересах банка.— Новое время, 1990, № 50, с. 46—47

Александр Древин. Надежда Удальцова. Каталог выставки. Авторы- составители Е. Древина, В. Стародубова. Москва, 1991

Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. Автор-составитель А. Д. Сарабьянов. Хронология и публикация текстов Н. А. Гурьяновой. Москва, 1992, с. 265—269

I. Schlagheck. Geniale Tochter der Russische Revolution.— Art, 1992, № 3, Marz, S. 32—47

The Thyssen-Bornemisza Collection. Tweteeth-Century Russian and East European Painting. By John E. Bowlt and Nicoletta Misler. New York, 1993

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Н. Удальцова. Швея. 1912–1913. Холст, масло. 70,5x70. Государственная Третьяковская галерея, Москва (дар Г. Д. Костаки)

2. Н. Удальцова. Натурщица. Кубистическая композиция. 1914. Холст, масло. 106x71. Государственный Русский музей, С.-Петербург

3. Н. Удальцова. Новь. 1914–1915. Холст, масло. 60x48. Областной художественный музей имени А. М. и В. М. Васнецовых, Вятка

4. Н. Удальцова. Натюрморт. Молоток и кружка. 1914–1915. Холст, масло. 49x63. Дагестанский музей изобразительных искусств, Махачкала

5. Н. Удальцова. Скрипка. 1914–1915. Холст, масло. 70,3x50,4. Государственная Третьяковская галерея, Москва (дар Г. Д. Костаки).
В каталоге собрания Костаки опубликована как работа К. Малевича (атрибуция Е. Ковтуна и сестры Удальцовой; см.: The George Costakis Collection. Russian Avantgarde Art. New York, Abrams, 1981, ill. 494). Однако эта работа видна среди работ Удальцовой на фотографии с изображением А. Экстер на выставке «Магазин» (Москва, 1916)

6. Н. Удальцова. У пианино. 1914–1915. Холст, масло. 107x89. Художественная галерея Йельского университета, Нью Хейвен

7. Н. Удальцова. Красная фигура. 1915. Холст, масло. 70x70. Ростово-Ярославский музей-заповедник, Ростов

8. Н. Удальцова. Ресторанный столик. Этюд к картине «Ресторан». 1915. Холст, масло. 71x53. Государственная Третьяковская галерея, Москва

9. Н. Удальцова. Автопортрет с палитрой. 1915. Холст, масло. 72x63. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

На Последней футуристической выставке картин «0,10» картина фигурировала под названием «Мое изображение».

10. Н. Удальцова. Бутыль и рюмка. 1915. Холст, масло. 40x31. Государственная Третьяковская галерея, Москва

11. Н. Удальцова. Бутыль и рюмка. 1915. Вариант композиции. Местонахождение неизвестно

12. Н. Удальцова. Синий кувшин. 1915. Холст, масло. 44x35. Окончательный вариант. Государственная Третьяковская галерея, Москва

36. Н. Удальцова. Натурщица. 1913. Бумага, карандаш. 26,6x20,5. Собрание А. Древина и Н. Удальцовой, Москва

37. Н. Удальцова. Автопортрет с этюдником. 1914. Бумага, карандаш. 36,8x22,7. Собрание А. Древина и Н. Удальцовой, Москва

38. Н. Удальцова. Подготовительный рисунок к «Автопортрету с палитрой». 1914. Бумага, карандаш. 26,6x21. Собрание А. Древина и Н. Удальцовой, Москва

39. Н. Удальцова. Игроки в шахматы. 1914. Бумага, карандаш. 26,7x20,2. Собрание А. Древина и Н. Удальцовой, Москва

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

* В именной указатель не вошли материалы списка выставок, основной библиографии и списка иллюстраций.

СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ

УДАЛЬЦОВА
НАДЕЖДА АНДРЕЕВНА

ЖИЗНЬ РУССКОЙ КУБИСТКИ

Дневники, статьи, воспоминания

Составители
Е.А.ДРЕВИНА И В.И.РАКИТИН

Комментарии
Е.А.ДРЕВИНОЙ, В.И.РАКИТИНА И А.Д.САРАБЬЯНОВА

Редактор
А.Д.САРАБЬЯНОВ

Художественно-технический редактор
Н.Г.ДРЕНИЧЕВА

Корректор
И.А.ШОРСТКИНА

В издании принимали участие
А.Л.ЛЕЙКИН И Л.И.КОРОТКИНА

ЛР № 062880 от 26.07.1993
Подписано в печать 14.12.94
Формат 70х90 1/16. Бумага офсетная
Гарнитура кудряшевская
Усл.п.л.15,21 Усл.кр.-отт.15,21 Уч.-изд.л.14,17
Печать офсетная. Тираж 1000 экз. Заказ 1537
Цена договорная

Литературно-художественное агенство «Лира»
Издательство «RA»
Москва, 113149, Нахимовский проспект 15, тел. 110-61-24

Оригинал-макет изготовлен в издательстве «Пропилеи»
Москва, 103062, а/я 317

АО типография «Новости»
107005, Москва, ул. Ф. Энгельса, 46



Интерьер мастерской Н. Удальцовой в ее квартире на Мясницкой улице в Москве

Хорошо, то, что сегодня мне пришло в голову, я удержала при себе. Много надо поработать над выпрямлением линии. Может для этого я еще жива.
Я нашла мое сегодняшнее. Это какая-то связь с Уралом, цыганским, 1946 годом и моей густой живописью. Времени мало, мало. Если бы еще 6 лет прожить.
Да, вот это мне очевидно надо сделать, я сейчас под сильным воздействием прочитанного дневника. Встал кусок жизни тех лет: семьи Протопоповых, Удальцовых, Евреиновых и наша. Все с характерными особенностями той призрачной эпохи, призрачной для одних и делающейся четко реальной для других. Пора крушений, верований и надежд, созидания новых верований и новых форм жизни и творчества. А ведь понятно теперь — и кубизм, и футуризм русский - именно только тогда они могли быть.
Мои дневники ближе всего подходят по индивидуальному окрасу к дневникам Руссо и Блока. Та же ненависть к угнетателям и презрение к обывательщине, и нежелание хорошо устроиться в жизни. Какой мятущийся человеческий дух, и вот я еще жива. Наконец-то, наконец я опять отрешаюсь от узко личного в себе, и в этом моя сила.
Да, я ведь сказала новое слово и в педагогике, и в искусстве, и в жизни. Я не только ломала старые устои жизни, искусства, общества, я создавала новые. И поэтому я одна...

Из дневника Н. Удальцовой (1955)

Книга Надежды Удальцовой «Жизнь русской кубистки. Дневники. Статьи. Воспоминания» продолжает серию «Архив русского авангарда», выпускаемую издательством «RA» («Русский авангард»). В книге собраны статьи, написанные Удальцовой в 1910-1920-е годы, а также доклады этого времени, посвященные борьбе за новое искусство. Сюда же включены различные материалы по преподавательской деятельности Удальцовой в 1920-е годы. Особый интерес представляют публикуемые в книге дневники художницы, которые она вела всю свою сознательную жизнь.

Большинство текстов, снабженных подробными комментариями, публикуется впервые. Иллюстративный ряд составлен из кубистических работ Удальцовой, как несохранившихся, так и находящихся в различных музейных и частных собраниях. В состав книги также включены хроника жизни и творчества художницы, перечень выставок с ее участием и основная библиография посвященных ей работ.

В серии «Архив русского авангарда» вышла в свет книга:

Н. ПУНИН. О Татлине
Москва, 1994

Издательство «RA» предполагает напечатать в той же серии следующие книги:

НИКОЛАЙ ХАРДЖИЕВ
Сборник статей по литературе и искусству русского авангарда

МИХАИЛ МАТЮШИН
Опыт художника новой меры

АЛЕКСЕЙ КРУЧЕНЫХ
Наш выход. Воспоминания футуриста

ВАСИЛИЙ ЧЕКРЫГИН
Собор воскрешающего музея и другие статьи об искусству

ИВАН КЛЮН
Статьи и воспоминания

МАРК ШАГАЛ
Воспоминания современников

ПЕТР МИТУРИЧ
Воспоминания и статьи

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ
Статьи об архитектуре

ГИНХУК
Материалы и документы